Berthold Furtmeyr.

Sein Leben und seine Werke.

Inaugural-Dissertation

von

Berthold Haendcke.

München 1885

Berthold Furtmeyr.

Sein Leben und seine Werke.

Inaugural-Dissertation

von

Berthold Haendcke.

München 1885.

Meinen Eltern.

Inhalt.

Einleitung.

„Teutschland (sags mit vergunst)
Begabet ist mit mancher Kunst,
Derer sichs gar nit schemen thar.
Hoch schetzen wir frembd Ding
Und achten unsers für gering,
So doch das unsrig anders kunst und lär
Weit übertrifft wie offenbär.“
(P. Schede gen. Melissus.)

Seit Waagen und Kugler zuerst in eingehenderer Weise die Miniaturen zu behandeln angefangen hatten, ist das Interesse für dieselben nicht mehr erlahmt und deren große kunsthistorische Wichtigkeit immer mehr erkannt worden. Schnaase und Woltmann gebührt dann vor Allem das Verdienst, das Gebiet systematischer und feiner durchgearbeitet zu haben. Wenn trotzdem noch so Vieles dunkel und unsicher ist, so liegt das an dem Mangel einzelner Biographien der einzelnen Schulen und der bedeutenderen Künstler in diesem Fache. Mit der zunehmenden Wichtigkeit der Tafelmalerei für die Kunstgeschichte, d. h. seit dem Beginn des XV. Jahrhunderts, nimmt überdies die Aufmerksamkeit für die Miniaturmalerei ab, obwohl gerade diese Zeit die Hauptmasse des erhaltenen Materials liefert und obwohl sie so wichtige Aufschlüsse zu geben vermag!

Beim Beginn dieser Arbeit erfüllte mich der Wunsch, an die Person Berthold Furtmeyr's anknüpfend die Schule von Regens-

burg in ihrer Entwicklung während des XV. Jahrhunderts zu verfolgen. Leider zwang mich der Mangel an Material, mein Vorhaben aufzugeben. Ich habe mich deswegen begnügen müssen, eine Persönlichkeit, die Berthold Furtmeyr's, ausführlich zu behandeln und, indem ich sie auf heimathlichem Boden entstehen ließ, die allgemeinen, in der Regensburg-Salzburgischen Schule herrschenden Ideen anzudeuten. Ich habe diese beiden Schulen zusammengenommen, theils wegen der Geringfügkeit des mir zu Gebote stehenden Materials, theils weil sich eine enge künstlerische Verwandtschaft konstatiren läßt.

Zum Schlusse sage ich allen denen, die mich bei meiner Arbeit gefördert haben, herzlich Dank; namentlich den Vorständen der Bibliotheken von Augsburg, Bamberg, Basel, München, Nürnberg, Stuttgart; ferner Herrn Direktor Dr. A. Essenwein. Besonders verpflichtet fühle ich mich aber Herrn Dr. W. Freiherrn Löffelholz v. Colberg, dessen außerordentlicher Zuvorkommenheit ich die ungestörteste Benutzung der fürstl. Oettingen-Wallerstein'schen Sammlung in Maihingen verdanke.

Kapitel I.

Lebensbeschreibung.

Die Nachrichten über das Leben Berthold[1]) Furtmeyr's sind, wie bei einem Künstler des XV. Jahrhunderts nicht anders zu erwarten, gering. Das Jahr seiner Geburt ist schon nicht bekannt; aber da er bereits 1468 eine sehr umfangreiche Arbeit übernahm, darf man dasselbe ungefähr 1440—1445 annehmen. Er war ein Regensburger Kind, denn in den erhaltenen Listen der neu aufgenommenen Bürger erscheint sein Name nicht. Bei wem er die Miniaturmalerei erlernt hat, wissen wir nicht. Da die Mönche diese Kunst damals in Deutschland noch fast allein ausübten, so hat vielleicht der talentvolle Künstler in irgend einem Kloster dieser Gegend seine Lehrjahre durchgemacht. Wann er seine Ehe mit seiner Frau Klara einging, ist uns ebenfalls nicht überliefert. Sie erscheint zuerst in einer Urkunde von 1487.

Die früheste Nachricht, die wir über Furtmeyr besitzen, enthält die bereits erwähnte Arbeit, ein altes Testament, von dem er 1470 laut Inschrift den ersten Band beendete. In den städtischen Akten finden wir seinen Namen zuerst im Jahre 1471. Er erscheint als der Besitzer eines „Statel's" für 11 Pferde. Dann vollendete er 1472 den zweiten Band des alten Testamentes. Im Jahre 1481 hatte er ein großes, überaus prächtiges Missale für den Erz-

[1]) Die mittelalterlichen Namensformen Perchthold oder Berchtold sind nach heutigem Sprachgebrauch als Berthold zu lesen. Vergl. Schnaase: Geschichte der bildenden Künste II. Aufl. VIII. Band Seite 468 Anmerkung 3.

bischof von Salzburg, Bernhard von Rohr, ausgemalt. Dann schweigen wieder die Quellen bis zum Jahre 1485. In dem Ausgabebuch von 1485 bis Juli 1486 finden wir die Notiz, daß er von seinem Hause in der „Wallen"straße iiij ß dn̄. R. bezahlte.

Seine Vermögensverhältnisse nahmen aber bald eine bedenkliche Wendung. Im Jahre 1487 mußte er den Rath der Stadt um ein Darlehen von 8 tt. VI ß dn̄. R. angehen. Es scheint dem Meister nicht geglückt zu sein, sich aus seiner Bedrängniß herauszureißen. In einer Gerichtsurkunde vom Jahre 1499 bekennt er dem Peter Prantstetter III tt. VII ß. & VIII dn̄. R. schuldig zu sein. Die letzte Nachricht, die wir über ihn besitzen, ist datirt von 1501. Hans Hennsperg, ebenfalls ein Miniaturmaler, vermählte sich damals mit der Tochter unseres Künstlers.

Furtmeyr ist einer der allerbedeutendsten deutschen Illuminatoren und scheint auch schon zu seinen Lebzeiten als hochberühmter Meister gegolten zu haben. Es spricht hierfür zunächst, daß ein so vornehmer Geistlicher, wie der Erzbischof von Salzburg, ein für deutsche Verhältnisse so überaus kostbares Werk von ihm ausführen ließ. Außerdem ist aus seinen Arbeiten ersichtlich, daß er eine bedeutende Werkstätte gehabt hat. Auch ist es gewiß nicht zufällig, daß sich gerade in den letzten dreißig Jahren des Jahrhunderts unter den neu aufgenommenen Bürgern so viele Miniatoren finden.

Kapitel II.

Die Werke.

Von der gewiß sehr reichen Thätigkeit Furtmeyrs sind uns nur zwei Werke erhalten geblieben, wenigstens bis jetzt nur bekannt.

I. Das „alte Testament."

Es besteht aus zwei Bänden in Kleinfolio und befindet sich jetzt in der Bibliothek des Fürsten von Oettingen-Wallerstein im ehemaligen Kloster Maihingen bei Nördlingen. (Deutsch $I,_{3}$ Fol. III, IV.)

Geschrieben ist das Werk laut Inschrift am Ende des zweiten Bandes von Georg Rorer[1]): „Explicit vetus testamentum per Georgium de Ratispona sub anno domini millesimo quadringentesimo sexagesimo octavo Feria secunda ante Viti Modesti et Crescentie."

Furtmeyr begann den ersten Band 1468[2]) und beendete ihn laut Inschrift 1470: „Durch eren der keuschen mayd ist dis werk berait anno dom. MCCCCLXX p. ma' pchtoldi furtmeyr yllummyst."[3])

---

[1]) Derselbe kommt in den Regensburger Akten 1490 als „Jörg Rorer Schönschreiber" vor. Exc. des Herrn Hauptmann Neumann, in dessen Besitz die Urkunden sind.

[2]) Die Annahme Sigharts (k. k. Centralcomm. 1862 S. 148), daß die Schreibearbeit von 1468—1470 beendet sei, entbehrt jeder Begründung.

[3]) Diese Inschrift ist später durch hineingemalte Wappen verletzt worden. Die ganze zweite Zeile ist später übergangen worden; einzelne Spuren der alten sind noch erkennbar.

Zwei Jahre später wurde der zweite Band vollendet: Nach unsers lieben hern gepurt tausend vierhundert un jm zwayund-sibnzigisten jar an sant Dorothea tag ward das puech volpracht zu ern d' rainne mayd."

Ob Schnaase[1]) Recht hat, wenn er die Worte „ist dis werk berait" für die Ansicht in Anspruch nimmt, daß Furtmeyr auch die Schreiberarbeit besorgen ließ, also die Bestellung überhaupt erhielt, vermag ich nicht zu sagen.

Die nächste Frage nach dem Besteller dieses Prachtwerkes hat große Schwierigkeiten bereitet. Auf den Titelblättern sieht man jedes Mal einen jungen Mann in Ritterrüstung und, ihm gegenüber, eine junge Frau; vor ihnen ist das bayerische und österreichische Wappen angebracht. Da um diese Zeit 1468—70 eine österreichische Prinzessin einem bayerischen Prinzen nicht vermählt war, sondern erst 1487 Albrecht IV. mit Kunigunde von Oesterreich seine Ehe schloß, so nahm Sighart und, ihm folgend, die übrigen Autoren an, daß erst später diese Personen und die Wappen aufgemalt worden seien und dann das Buch von der Stadt Regensburg dem Fürsten bei seiner Hochzeit als Geschenk überreicht worden sei. Dieser Annahme steht zunächst entgegen, daß in den erhaltenen Rechnungsbüchern der Stadt sich keine Notiz hierüber findet. Ferner ist der malerische Vortrag der der Entstehungszeit; die Personen können also nicht später hineingemalt worden sein. Endlich zeigen die Gesichter dieser Persönlichkeiten gänzlich andere Züge als die uns erhaltenen Bildnisse Albrechts IV. und der Kunigunde. Eine Ausnahme macht hiervon nur der Stifter auf dem ersten Titelbilde; dieser ist aber später übermalt worden. Die Wappen sind jedoch unverkennbar nachher hineingemalt worden, und zwar mit Tilgung von früheren, worauf einzelne Spuren hindeuten. Für wen also dieses schöne Werk gemalt worden ist, wissen wir

---

[1]) Gesch. d. bild. Künste II. Aufl. Bd. VIII S. 469 Anm. 1.

nicht; jedenfalls war es später im Besitz des herzoglichen Hauses von Bayern. Auf welchem Wege es dann in die Bibliothek des Fürsten von Wallerstein gekommen ist, ist unbekannt.

Der erste Band enthält 262 kleine Bildchen von ungefähr 4,5 ctm. Höhe und 10 ctm. Breite. Eingefaßt sind sie entweder mit einem goldenen Streifen oder einem breiten, farbigen Rahmen.

Auf dem ersten Blatt sitzt das junge Paar auf einer Steinbank. Auf dem eigentlichen Titelblatte sehen wir Maria mit dem Kinde in einer Mandorla auf dem Halbmond stehen. In dem durchbrochenen, nischenartige Oeffnungen enthaltenden Rahmen stehen links und rechts auf Konsolen die zwölf Sibyllen. Zwischen diesen befinden sich, wie auch unten und oben, in kleinen Medaillons die Büsten von Männern, die auf die Sibyllen bezügliche Spruchbänder in den Händen halten und auf diese hinweisen.

Der Text beginnt mit der Epistel des heil. Hieronymus an Paulinus, den Priester. Es folgen dann: die fünf Bücher Mosis, Hiob, Tobias, Judith, Esther, Paralipomenon, die zwei Bücher der Makkabäer, die vier Bücher der Könige, Josua, die Richter, Ruth.

Das Titelbild des zweiten Bandes stellt die Wurzel Jesse dar. Unten vor einer Steinmauer liegt der Greis, das Haupt auf ein purpurnes Kissen gestützt und in einen blauen Mantel eingehüllt. Aus seiner Brust wächst der Baum hervor; rechts und links sitzen in kleinen Blumenkelchen die Propheten mit Spruchbändern, in der Mitte in einer großen, blauen Blume Maria mit dem Kinde. Es folgen dann die Illustrationen zu den Büchern: Psalter, Sprüche, Ekklesiastes, das hohe Lied, Ekklesiastikus, Jesaias, Jeremias, Klage Jeremiä, Baruch, Hesekiel, Hosea, Joel, Amos, Obadja, Jonas, Micha, Nahum, Habakuk, Zephanja, Hagai, Zacharia.

Eine Reihe von Bildern hat in diesem Bande vorzugsweise die Forscher beschäftigt; die zu dem „hohen Lied“. Da dieser Vor-

wurf auch in einem gleichzeitigen Holzschnittwerk[1]) fast ebenso, wie bei Furtmeyr behandelt worden war, so entstand die Frage nach dem Erfinder dieser Kompositionen. Waagen[2]) und Weingärtner behaupteten, jene Holzschnitte seien niederländischen oder niederdeutschen Ursprungs und von Furtmeyr kopirt worden. Sighart[3]) dagegen glaubte, Furtmeyr die Urheberschaft wahren zu müssen. Er sagt, anknüpfend an die oben besprochene Hypothese der Schenkung an Albrecht IV.: „Die Blätter des hohen Liedes wurden („weil von Liebe und Vermählung dort gesungen ist“) dem Buche dann eigens eingeheftet und so ward dann das Prachtwerk als Geschenk dem herzoglichen Paare bei der Vermählung überreicht. So erkläre ich mir die Entstehung, die Malereien und die Inschriften dieser merkwürdigen Bücher. So läßt sich die verschiedene Hand, die verschiedene Größe und Manier obiger Bilder erklären.“ Gegen diese Annahme Sigharts erheben sich aber sehr schwerwiegende stilistische Bedenken. Sofern diese Bilder 1487 gefertigt, haben wir das zweite Werk Furtmeyrs, die Miniaturen des Missale (1481), zum Vergleich herbeizuziehen. In diesem Falle ist der Unterschied in den Proportionen nicht bedeutend, aber der Faltenwurf ist total anders und der Abstand in der Behandlung der landschaftlichen Umgebungen so außerordentlich groß, daß man die beiden Werke nicht von ferne vergleichen darf. Dazu kommt, daß Furtmeyr schon im alten Testament (1470) einzelne Personen aus dem canticum canticorum entlehnt hat; im Missale, im „Tode Mariä“, sogar eine ganze Komposition. Nehmen wir aber andrerseits an, daß Furtmeyr die Darstellungen erfunden und gleich ursprünglich in das alte Testament hineingemalt hat, so kommen wir wieder mit dem Stil dieser Arbeit in Konflikt. Die Figuren im hohen Liede

[1]) Auf der kgl. Hof- u. Staatsbibliothek in München befinden sich drei Exempl. Xyl. VII., XXXII., XXXIII.

[2]) Vergl. zu dieser Frage: D. Kunstblatt 1854, S. 193; Mitth. der k. k. Centralkomm. 1861, S. 249.

[3]) Mitth. der k. k. Centralkomm. 1862, S. 146.

sind schlank und haben einen kleinen Kopf, die der übrigen Bilder sind klein mit großem Kopf; ferner sind die Falten im cantic. cantic. viel brüchiger, die Landschaften viel, sehr viel unbeholfener. Endlich zeigen sämmtliche Bilder eine gewisse Lahmheit und Aengstlichkeit, wie sie nur Kopien eigen zu sein pflegt. Es erscheint mir aus diesen Gründen unzweifelhaft, daß unser Künstler nicht der Erfinder, sondern nur der Kopist gewesen ist.

II. Ein fünfbändiges Missale in Kleinfolio.

Das Werk befindet sich jetzt auf der kgl. Hof- und Staats-Bibliothek in München (cod. c. p. 22) wohin es aus Salzburg gekommen ist. Gemalt wurde dies Werk für den Erzbischof von Salzburg, Bernhard von Rohr, wie die Inschrift am Ende des 5. Bandes besagt: „Arma reverendissima in Christo priś et dm̄. dm̄. Bnārdi S. Salisb. ec̄clsie archiepiscopi apostolicae sedis legati.

Auf ebendemselben Blatt befindet sich auch die Künstlerinschrift: „p. manus pchtoldi furtmeyr illmste 1481.

In diesem Werke hat Furtmeyr, wie auch schon die früheren Biographen hervorgehoben haben, eine sehr starke Beihilfe von Gesellen in Anspruch genommen. Wie sehr, beweist Bd. III, in dem er sämmtliche Kanon- und Initialbilder einer bestimmt erkennbaren Gesellenhand überlassen hat. Ich habe versucht die einzelnen Hände, d. h. Meister- und Gesellenarbeit, zu scheiden. Es lag mir vor Allem daran, diejenigen Arbeiten, die für den Künstler Furtmeyr wichtig sind, von den untergeordneten zu trennen und es soll von vornherein zugegeben werden, daß hin und wieder die Unterscheidung strittig sein mag. Wenn ich einige Male die Landschaft dem Meister, die Figuren einem Gesellen zuschreibe, so ist dies dadurch begründet, daß in jener des Künstlers Hauptkraft lag und mir es nicht möglich war, trotz der sorgfältigsten und wiederholten Untersuchungen, eine verschiedene Hand hierin zu erkennen,

wohl aber in den Figuren. Maßgebend waren bei der Feststellung der eigenhändigen Arbeiten die im folgenden Kapitel näher zu erörternde Behandlung der Einzelheiten, wie Zeichnung, Modellirung, Faltenwurf und malerischer Auftrag.

Der erste Band enthält:

1. In die Ste nativitatis Domini.
2. In circumcisione Domini.
3. In epiphania Domini.

„Auf dem Titelblatte[1]) ist in voller Pracht das erzbischöfliche Wappen. Zwei grün gekleidete Engel halten eine Bischofsmütze über zwei Schilden, davon das eine, senkrecht in zwei Theile getheilt, links[2]) einen schwarzen Löwen im goldenen Felde, rechts drei horizontale Querbalken roth, weiß, roth, das andere[3]) aber einen zur oberen Hälfte goldenen, zur unteren blauen Löwen im blauroth-goldenen Felde zeigt. Blumenranken umgeben das Ganze."

Die Hauptbilder am Anfang jeder Messe und das sog. Kanonbild nehmen die ganze Blattseite ein; außerdem viele kleine Miniaturen.

Messe I: Die Anbetung der Maria und des Joseph. Eine Hütte ist an einen Felsen angebaut, Maria kniet rechts und verehrt ihr Kind, das sorgfältig auf einem Zipfel ihres Mantels und einem Bündelchen Heu gebettet ist; links steht Joseph, unschlüssig, ob er ihrem Beispiele folgen soll. Im Hintergrunde sieht man in einer reichen Landschaft zwei Hirten mit ihren Schafen.

Die Ausführung ist sehr sauber. Hervorzuheben ist die feine Beobachtung des Seelenlebens; nur der Kopf der Maria ist etwas leer. Die nächste Initiale P zeigt, wie Mosis sich, bevor er sich

---

[1]) E. Förster: Denkmale deutscher Bildnerei und Malerei. Bd. II, S. 1.
[2]) Das Wappen des Bisthums.
[3]) Wem dieses Wappen angehört war mir nicht möglich aufzufinden; es ist überhaupt schon in seiner Zusammensetzung sehr bunt für diese Zeit und wohl aus mehreren Wappen komponirt.

dem Herrn, der ihm im brennenden Busch erscheint, naht, die Schuhe auszieht; im Hintergrunde eine kleine Landschaft. G[1]). Das Schlußbild enthält die Darstellung, wie der ritterliche Gideon an dem Felle die ihm vom Engel verkündete Botschaft erproben will. G. Daran schließt sich das Kanonbild.[2]) G. Der Anfangsbuchstabe T des stets nach dem Passionsbilde folgenden Offertoriums läßt uns das Christuskind in einem Korbe liegend von anbetenden Engeln umgeben sehen. G. Im „Randbilde“ liegt das Kind in einer goldenen Wiege. Die Arbeit ist vorzüglich und von des Meisters Hand. Im „Schlußbilde“ steht rechts in einer Kapelle ein Altar, auf dem man dreizehn Stäbe sieht, von denen der mittlere blüht. Der Oberpriester schwingt knieend das Rauchfaß, hinter ihm ein Mann und eine Frau mit Gaben und andere Verehrer. G.

Messe II: Die Beschneidung Christi. Den Rahmen bildet ein offener architektonischer Bogen, der mit Friesen und Giebeln, zwischen denen die vier großen Propheten stehen, geschmückt ist. In der Halle selbst sitzt links der alte, ehrwürdige Priester mit dem Kinde auf dem Schooße, vor ihm kniet der Operirende, der erstaunt mit dem Messer zurückfährt und die linke Hand erhebt; Maria steht dabei und blickt ein wenig bekümmert auf ihr Kind, hinter ihr Joseph; eine Frau bringt eine Schale herbei, ein Diener hält zwei Kerzen. Die Umstehenden drängen sich erstaunt und lebhaft redend hinzu. — Die Ausführung ist sehr sorgfältig und vom Meister selbst. Vor Allem sind ihm die Gewänder, wie die Wiedergabe der verschiedenfachen Empfindungen gelungen. Initiale W. Maria liegt als Wöchnerin im Bett, das Kind neben ihr in der Wiege; in der Thür lehnt Joseph. G. Es folgt das Kanonbild. In dem nächsten Buchstaben T, sitzt das Christuskind auf einem rothen Kissen, segnet mit der linken Hand und hält in der rechten ein

---

1) G = Gesellenhand.

2) Das Kanon-Passionsbild zeigt, wie bekannt, jedesmal Christus am Kreuz, unten l. Maria, r. Josef.

Messer; vor ihm knieen nackte Knaben mit den Passionswerkzeugen. G. Im Randbilde steht Christus in einem offenen Steinsarg, deutet mit der linken Hand auf seine Seitenwunde, in der rechten hält er eine Ruthe; zwei Engel halten sein Lendentuch. G.

Messe III: Die Anbetung der Könige. In einer an einen Felsen angebauten Balkenhütte sitzt Maria mit dem Kinde auf dem Schooße. Von links naht sich ehrfurchtsvoll ein alter, weißbärtiger Fürst, der dem Kinde, das ihn freundlich anblickend segnet, ein kostbares Kästchen anbietet; etwas zurück steht der Mohrenkönig; der Dritte ist niedergekniet. In der Thür zu einem kleinen Gemach, das zugleich als Stall für den neugierig herausschauenden Ochs und Esel dient, lehnt Joseph und blickt vergnügt schmunzelnd auf die reichen Geschenke. Im Hintergrunde eine Landschaft.

Trotzdem daß die Köpfe etwas leer sind, macht das Bild dennoch durch seinen ruhigen gleichmäßigen Charakter der Gesammterscheinung einen angenehmen Eindruck. Die Ausführung ist vollkommen eigenhändig. — Initiale C. In einem Bette liegen die drei Könige friedlich neben einander und der Engel flüstert ihnen die bekannte Botschaft ins Ohr. G. Dann folgt das Kanonbild. Dieses verdient besondere Erwähnung, da der Schmerz in dem Kopfe der Maria und die tiefe Bekümmerniß des Johannes sehr gut zum Ausdruck gebracht worden ist. — Die Ausführung ist von einem Gehilfen, dessen Hand noch mehrfach zu bemerken ist, und der dem Furtmeyr vor Allem auch in der Gewandbehandlung nahe zu kommen sucht. Der nächste Buchstabe T enthält die „Flucht nach Aegypten". Der Buchstabe hat die Gestalt eines Palmenbaumes, dessen Zweige Joseph und ein Engel herniederziehen, um die Früchte zu pflücken: Maria reitet, das Kind auf dem Schooß, auf dem Esel. G. Im Randbild sitzt das Kind, eine Geißel und eine Ruthe haltend, in einem goldenen Herzen in einer Mandorla. Eine Lanze und der Stab mit dem Schwamme durchkreuzen das Bild, das von einer Dornenkrone umgeben ist. G. In dem Schluß-

bilde ist die Scene dargestellt, wie durch die Nähe des Kindes der Götze im Tempel von der Säule herabfällt. Links sitzt auf grünem Rasen in einer heiteren Landschaft Maria mit dem Kinde, Joseph steht neben ihr mit dem Esel am Halfter. Rechts sieht man im Tempel eine große andachtsvolle Menge, die auf das herabstürzende goldene Bild schaut. G. Das Schlußblatt enthält das erzbischöfliche Wappen.

Der zweite Band enthält:

1. In Purificacione sancte Marie virginis.
2. In Annunciacione S. Marie Virginis.
3. In deposicione sancti Rudberti.
4. In Cena domini.
5. In die sancto Pasce.
6. In Ascensione domī.

Auf dem Titelblatte sehen wir wieder das erzbischöfliche Wappen.

Messe I: Die Darbringung im Tempel. Durch ein weites gothisches Portal, auf dessen Seiten auf je einer reich umrankten Säule zwei Propheten stehen, treten wir in den Tempel, zu dem ein paar Stufen hinaufführen. Die jungfräuliche Mutter steht links hart an der Treppe und preßt das Kind voll Inbrunst an sich; neben und hinter ihr andächtige Frauen. Rechts kniet eine junge Frau mit zwei Tauben, der vorgeschriebenen Opfergabe. Ein Priester mit langem, grauen Bart naht sich der Jungfrau mit einem weißen Tuch. Hinter dem rechts befindlichen Altar steht ein zweiter alter Priester, der mit ernst sinnendem Auge auf die Mutter hinschaut und mit dem Finger auf die Buchstelle hinweist; mehrere Männer sprechen auf ihn ein. Als Huldigungsgabe der Menschen hat der Künstler eine Rose auf die Stufen niedergelegt! Die Frauenköpfe sind recht flüchtig behandelt; viel besser sind die der Männer. Die Ausführung ist im Wesentlichen von einer Gesellenhand. In der nächsten Initiale S sitzt das Christkindchen auf einem rothen Kissen; das weiße Leintuch unter demselben halten

drei Engel. G. Das Schlußbild zeigt das unbekleidete Christuskind, das beide Hände segnend erhoben hat, auf einem Kissen liegend; umgeben ist es von vier Lichter tragenden und einer großen Schaar knieender Engel. G. Es folgt das Kanonbild. G. Initiale T: Christus ist unter der Last des Kreuzes zusammengebrochen und wird beweint von Maria, Johannes und mehreren Frauen; ein Engel betet und ein anderer hat einen Querbalken des Kreuzes erfaßt. G. Im Randbilde sehen wir Christus auf seinem Kreuze als Schmerzensmann knieen, Geißel und Ruthe hält er in den Händen; Johannes stützt ihn etwas; rechts die weinende Maria. G.

Schlußbild. Zur Linken hat man einen Ausblick in eine freundliche Landschaft, begrenzt mit blauen Bergen, rechts einen Tempel. In die Thüre desselben treten soeben die Eltern des Heilandes, der drinnen, auf einem Sessel sitzend, mit den Schriftgelehrten disputirt. G.

Messe II: Die Verkündigung. Vier Stufen führen durch ein weites, mit sehr vielem Geschick ausgeführtes Portal in das schön ausgestattete Gemach der Jungfrau. Sie kniet rechts vor ihrem Betpult, der Engel links. Auf der Treppe, den Säulen und Stufen stehen und sitzen die zwölf Sibyllen mit ihren Spruchbändern. -- Die Köpfe sind ziemlich leer und unbefriedigend, besonders der der Maria, deren Zeichnung auch unfrei ist; Gewandbehandlung etwas steif. — Von der Hand des Meisters.

Die folgende Initiale R führt uns den Ritter Gideon in einer Landschaft knieend und betend vor; auf das vor ihm liegende Fell regnet es. G. — Im Schlußbild haben wir die Heimsuchung. Vor dem Hause umarmen sich die beiden Frauen; von links kommt Joseph herbei, mit Knotenstock und Reiseflasche. Im Hintergrunde eine hügelige Landschaft. — Der Ausdruck in den Köpfen ist recht gering, wie die ganze Arbeit auf eine Gehilfenhand hinweist. Nach dem hierauf folgenden Passionsbilde haben wir in der Mitte den hübschen Gedanken ausgeführt, wie Christus, gestützt von Johannes,

von seiner Mutter und einem Engel bekleidet wird, während ein anderer mit der Lanze sich klagend abwendet. Im Randbild steht Christus in einem Sarkophag, gestützt von Maria und Johannes. Die beiden letzten Bilder sind Gesellenarbeit.

Messe III: St. Rudbertus theilt das Abendmahl aus. Ein paar Stufen führen zu einem reichen Portale hinauf. Auf den einfassenden Säulen stehen zwei Standbilder; Affen klettern in den als Käfige gedachten Kapitälen. Im Innern der Kirche steht der Bischof vor dem rechts stehenden Altare; zwei Ministranten halten das Tuch; ein knieender Mann empfängt die Hostie. Links hinter dem Heiligen sitzen betende Geistliche. Ein Mönch giebt einem Andächtigen den Kelch, hinter demselben stehen noch andere Männer und Frauen. Vorn auf der Treppe sitzt ein Mann mit verbundenem Kopfe und einem Schüsselchen in der Hand; rechts eine Frau mit zwei Kindern. — Im Allgemeinen ist die Arbeit nicht besonders; die Köpfe ziemlich ausdruckslos, die Gewandung schwer und die Ausführung flüchtig. G. — Initiale S: Mehrere Geistliche beten vor einem Altar, vor welchem ein Bischof kniet. Es folgt das Passionsbild. In der Initiale T ist die ziemlich seltene Darstellung, wie Misericordia, Veritas und Justitia Christus an's Kreuz nageln, während die Pax ihm die Lanze in die Seite stößt. — Im Randbilde sitzt Christus als Schmerzensmann auf dem Felsen von Golgatha, traurig den Kopf in die Hand gestützt; ihm zur Seite stehen Maria und Johannes. Sämmtliche zuletzt erwähnten Bilder sind von einer Gesellenhand.

Messe IV: Das Abendmahl. In einem achteckigen gothischen Saale, durch dessen Fenster man auf eine Landschaft hinausblickt, sitzt Christus — der größer wie die anderen Personen gebildet ist — an einem runden Tische mit seinen Aposteln. Johannes liegt dem Heilande etwas ungeschickt im Schooße, während dieser dem ihm gegenüber sitzenden Judas den Bissen in den Mund steckt. — Ein Knabe bringt Wein und Brot. — Die Gemüths-

bewegung spricht aus Keinem der Anwesenden, sagt Förster[1]. Wenn dies auch für die Apostel gilt, die flüchtig gearbeitet sind, so doch nicht für Christus. Christus ist in Zeichnung und Modellirung, wie im Ausdruck, gut gelungen. Die übrigen Köpfe sind außerordentlich flüchtig. Die Gewandung ist im Ganzen gut.

Das nächste Bild „Das Gebet auf dem Oelberg" nimmt ebenfalls die ganze Seite ein. Rechts kniet Christus vor dem Felsen, auf dem ein Engel erscheint und ihm ein Kreuz zeigt; die drei Jünger schlafen am Boden. Im Hintergrunde kommen die Schächer aus der Stadt heraus. — Die einzelnen Motive in der Landschaft sind gehäuft, die Formen sind geschraubt, die Beleuchtung von hervorragender Bedeutung. Wenn die Landschaft dem Meister gehört, so sind die Personen nicht von seiner Hand, sondern von der eines Gesellen. Initiale N: Kaiser und Papst, König und Bischof knieen am Fuße des Kreuzes.

Das folgende Passionsbild ist eines der schönsten der ganzen Folge, wie Förster[2]) sehr richtig bemerkt. Der Ausdruck im Kopfe des Heilandes, der soeben verschieden, wie der der Maria, die mit den vom Weinen verschwollenen Augen emporschaut, wie endlich der des Johannes, welcher die gerötheten Augen zum Herrn aufschlägt und zur Maria eilt, ist tief und innig empfunden. Im Rahmen sieht man die Brustbilder der vier Evangelisten und ihre Zeichen. Wenngleich die Ausführung wie die ganze Auffassung recht gut ist, so ist dieselbe doch nicht ganz dem Meister selbst zuzuschreiben. — In der Initiale T ist Christus als „Kelter" aufgefaßt. Mit seinem Kreuze auf dem Rücken steht er in einem Gefäße voll Trauben; ein Engel fängt den herausfließenden Saft in einem Kelche auf. G. — Im Randbilde liegt Christus auf einem Leinentuche; seinen Kopf stützt ein alter Mann, ein

[1]) Denkm. der Malerei Bd. II, S. 5.
[2]) a. a. O.

jüngerer deckt die Füße, und Maria beugt sich jammernd über ihr Kind. G. Das Schlußbild: Der Heiland wird von den Seinen beweint. Sein Haupt ruht im Schooße der Maria Magdalena. Maria beugt sich voll Schmerz über den Todten, den Johannes und die übrigen Personen anbeten. In der Ferne stehen die drei Kreuze auf einem Hügel. G.

Messe V: Die Auferstehung. Vor dem noch versiegelten Felsenthor steht der Heiland, den rothen Mantel in herrlichem Wurf um den nackten Leib geschlagen. In der Linken hält er die Kreuzesfahne, die Rechte hat er segnend erhoben, freundlich und verzeihend die Welt grüßend, die ihn in das dunkle Grab gelegt hatte. Die Wächter blicken theils starr vor Staunen, theils neugierig auf die Erscheinung hin; einer läuft laut schreiend davon. Ein Fluß durchschneidet die überaus reiche Landschaft, die durch eine Kette blauer Berge begrenzt wird. Aus der Stadt kommen im Hintergrunde die Frauen heraus. — Dies Bild ist eines der schönsten im ganzen Werke und vollkommen von des Meisters Hand. — Initiale R. Christus erscheint der Maria. G. Das „Passionsbild dieser Folge ist von erlesener Schönheit, vornehmlich edel in der Haltung der Figuren und in den Formen, sehr klar in der Behandlung, nur ohne harmonische Farbenstimmung.“ [1]) Die Ausführung ist sehr sorgfältig, aber, wie der Vortrag zeigt, nicht von Furtmeyr selbst, sondern von einer Gesellenhand. — Initiale T. Christus steht in einem Garten, vor ihm kniet eine Frau, die den Deckel eines Salzgefäßes abhebt. G. Im Randbilde sehen wir die Bekehrung des ungläubigen Thomas. G.

Messe VI: Die Vertreibung aus dem Paradiese. Ein von Felsen eingefaßter Weg führt zum offenen, goldenen Paradiesesthor; um den Stamm des ersten Baumes ringelt sich die Schlange. Auf der Schwelle steht der Engel mit dem geschwungenen Schwert;

---

1) Förster a. a. O.

Adam und Eva sind soeben ausgetrieben. Er wendet sich, wie erstaunt und unwillig über diese Behandlung, um, Eva läßt entsetzt den Apfel fallen.

Die Durchbildung der Körper ist dem Meister vortrefflich gelungen; nur der Kopf der Eva ist ohne Ausdruck; ebenfalls ist ihm die Gewandung des Engels mißglückt. — Initiale Q enthält die Darstellung der Himmelfahrt. G. Es folgt das Passionsbild. G. In dem Buchstaben T sehen wir die Ausgießung des heiligen Geistes, im Randbilde ein Veronikatuch. G. Das Schlußbild hat die Himmelfahrt des Elias zum Vorwurf. In einer Flußlandschaft fährt der Prophet im Feuerwagen gen Himmel und wirft seinen Mantel dem am Ufer stehenden und jammernden Elisa herunter In der Ferne wird ein alter Mann von zwei Händen, die aus den Wolken hervorragen, emporgehoben; unten steht eine gaffende Volksmenge. Es ist die Darstellung des Endes des Henoch, welcher der Sage nach lebendig in den Himmel entrückt wurde.

Band III enthält:

1. In die sancto Pentecostes.
2. De sancta Trinitate.
3. De corpore Christi.
4. Petri et Pauli apt.
5. In assumpcione Marie Virginis.

Das Titelblatt füllt, wie gewöhnlich, das erzbischöfliche Wappen, jedoch mit einigen Veränderungen. Zunächst halten die Engel Ritterhelme und der Schild zur Rechten[1]) ist total anders. Es ist ein viergetheilter Schild: Das erste Feld ist senkrecht roth und weiß gestreift; das zweite enthält zwei gegeneinander geneigte blaue Balken auf weiß und roth gestreiftem Grunde; das dritte eine

[1]) Es ist dies das Wappen derer von Schaumberg-Julbach; mit denen der von Rohr wahrscheinlich verwandt war.

schwarze Schlange auf goldenem, das vierte einen Anker auf rothem Grunde.

Messe I: Moses empfängt die Gesetzestafeln auf dem Berge Sinai. Zur Linken erhebt sich ein hoher Berg, rechts erblickt man zunächst das Zeltlager der Juden, darüber hinaus das Meer und eine Gebirgskette. Moses kniet auf dem Gipfel des Sinai und empfängt aus den Händen Gott Vaters, der, umgeben von vielen Posaunen blasenden Engeln, in einer dunklen Wetterwolke dem Propheten erschienen ist, die Tafeln. An einem Abhange des Berges liegen mit zur Erde gekehrten Gesichtern die beiden Begleiter; ganz unten steht das Volk und blickt erstaunt nach oben. — Die Figuren sind mehrfach stark verzeichnet; vorzüglich sind dagegen die kleinen Engel skizzirt. Die Behandlung der Gewänder ist gut; die Landschaft im Aufbau und in den Formen wenig befriedigend. — Initiale S. Die Ausgießung des heil. Geistes. G. Das Schlußbild enthält die Darstellung des Auszuges der Apostel. In einer reichen Landschaft — rechts sieht man eine Stadt mit der Burg, links hat man einen Ausblick auf das Meer und ferne Berge — nehmen die Jünger des Heilandes voneinander Abschied. Gute Gesellenarbeit. Es folgt das Passionsbild. G. In der Initiale T steht Christus, nur mit einem langen, über den Rücken herabfallenden Gewande bekleidet, am Stamm des Buchstaben; im Querbalken desselben schweben zwei Engel mit der Martersäule und dem Stabe mit dem Essigschwamm. G. Im Randbild trägt Christus (Halbfig.) mit Unterstützung von zwei Engeln sein Kreuz. G.

Messe II: Die Taufe Christi. Die Landschaft wird durch den vielfach gewundenen Jordan der Länge nach getheilt. An seinen Ufern erhebt sich links im Waldesdickicht eine Kapelle; eine Gebirgskette begrenzt den Blick. Im Vordergrunde kniet zur Linken Johannes der Täufer im härenen Gewande und läßt aus beiden Händen Wasser über das Haupt des Heilandes, der bis an

die Hüften in den Fluthen steht, träufeln. Die Rechte hat der Erlöser segnend erhoben, auf seinem Haupte hat sich eine Taube[1]) niedergelassen und aus dem blauen Himmel flattert ein Spruchband, dessen Ende von goldenen Strahlen umglänzt ist, mit den bekannten Worten beschrieben, herab. Rechts hält ein Engel das violette Gewand Christi. — Körper wie Gewandung und Gesichtsausdruck sind von vorzüglicher Vollendung und Durchführung. Auch die Landschaft ist, obschon die graue Ferne schwer im Tone ist, eine der besten des Meisters. — Initiale B: Christus hängt am Kreuz, auf den Querbalken desselben sitzt Gott Vater und der heil. Geist. G. Nach dem Passionsbilde sehen wir in der Initiale T das Gebet in Gethsemane; im Randbild Christus als Schmerzensmann auf seinem Kreuz knieend. G.

Messe III: Der Baum des Lebens und des Todes[2] Das Bild zerfällt in sechs, in ein großes und fünf kleine. Das runde Hauptbild in der Mitte führt uns in den herrlichen Garten des Paradieses. In der Mitte steht der Baum, an dem Hostien und die Aepfel wachsen. Eine der ersteren ist zu einem Krucifix, einer der letzteren zu einem Todtenkopf geworden. Eva steht rechts, nimmt eine Frucht aus dem Rachen der Schlange und reicht dieselbe einer voller Verlangen knieenden Gemeinde von alten und jungen Männern hin. Hinter ihnen steht aber schon der Tod und weist grinsend auf seine Beute hin. Am Boden liegt Adam, die rechte Hand auf den Apfel gelegt; den linken Arm hat er um den Baum geschlungen und stützt den Kopf, trübselig vor sich hinstarrend, in die Hand. Auf der anderen Seite theilt Maria[3]),

---

[1]) Förster a. a. O. giebt irrthümlicher Weise an, daß keine Taube zu sehen sei.

[2]) Abgebildet bei Förster a. a. O.

[3]) Wenn Förster hier sagt: „Das ist unfehlbar die Kirche", so kann ich ihm nicht beistimmen, indem Maria, die jungfräuliche Mutter, das einzige Pendant zu Eva, der sündig empfangenden Stammesmutter der Menschen, ist. (Vergl. Otte: Handb. d. kirchl. Kunstarchäologie, Aufl. V, Bd. I, S. 513).

das Haupt mit dem Heiligenschein und einer Krone geschmückt, in ein lang herabfließendes Gewand gehüllt, an die aus Männern und Frauen bestehende, demüthig knieende Gemeinde aus; hinter derselben steht ein Engel. „Dies Bild ist eingefaßt mit einem Rahmen von wilden Rosen, deren Verzweigungen kleinere Rahmen zu noch fünf anderen Darstellungen bilden.“ [1]) Links oben in einem kleinen Medaillon sitzt ein König in einer Landschaft mit einem Spruchband in der Linken: „panem angelorum manducavit homo“, mit der Rechten weist er auf Maria hinunter. Ihm gegenüber kniet ein junger Mann. Er deutet auf Eva und hat eine Schriftrolle in der Hand: „melius est modicum justo supra divitias.“ In den drei Bildchen unten ist das Thema des „guten Hirten“ behandelt worden. Im ersten sucht der Schäfer die Wölfe abzuwehren, im zweiten seine Heerde zusammenzuhalten und im dritten schert er die Schafe. — Förster charakterisirt dieses Bild vortrefflich, wenn er sagt: „In den Bewegungen herrscht so viel Wahrheit und Maß, in den Zügen so viel Ausdruck, daß man die Größe des Talentes nicht verkennen kann, wenn er auch die volle Freiheit nicht erreicht hat. Die Farben haben eine ungemeine Frische, so daß — bei dem vollkommenen Farbenauftrag und der makellosen Erhaltung — der Körper der Eva auf dem dunklen Grunde des lang herabwallenden Haares und dem saftigen Grün des Wiesengrundes wirklich zu leuchten scheint.“ In den Köpfen der beiden Hauptpersonen ist ein gewisser Einfluß der Bilder des canticum canticorum zu bemerken. — Initiale C: Zwei Engel halten eine Monstranz. G. Nach dem Passionsbilde finden wir in der Initiale T eine seltenere Darstellung des Heilandes. Er steht am Stamme des Buchstaben unter einem Baldachin und durch seine linke Fußwunde wächst ein Weinstock mit grünen Trauben, durch seine rechte Aehren, an denen

---

[1]) Förster a. a. O.

Hostien hängen. G. Im Randbild wird Christus in den Sarkophag gelegt. G. Das Schlußbild enthält die Darstellung der Speisung Abrahams durch Melchisedek. Vorne kniet zur Linken Melchisedek mit einer dreifachen Krone auf dem Haupt, umgeben von musicirenden Frauen, vor dem Altar, der auf grüner Wiese steht. Auf denselben hat er drei Brote gelegt und eine Kanne Wein gestellt. Ihm gegenüber steht der alte Abraham mit seinem Gefolge, im Hintergrunde sieht man eine Stadt. Etwas schwache Arbeit von der Hand des Meisters.

Messe IV: Die Berufung Petri und Pauli. Ein breiter See, in den eine mit einer Burg bestandene Landzunge einschneidet, dehnt sich im Vordergrunde aus, eine Reihe blauer Berge schließt das Bild ab. Links geht am Ufer Christus, der zu den beiden Fischern, deren Kahn zur Hälfte sichtbar ist, spricht. Das Antlitz Petri wie das seines Begleiters drückt großes Erstaunen aus. Auf der Landzunge hat der Künstler die Bekehrung des Paulus dargestellt. Obwohl das Bild in vieler Beziehung zu den besseren des Meisters gehört, so ist doch vor Allem in der Zeichnung der Figuren manches zu tadeln, auch ist der Ausdruck im Kopfe des Heilands etwas leer. Sehr gut dagegen sind sämmtliche Hände, sowie die Gewandbehandlung. — Initiale N: Petrus und Paulus als Halbfiguren unter einem Kirchendach. G. Im Schlußbild sehen wir die Begegnung Christi mit Petrus, wie dieser aus Rom flieht. Es ist ganz früh am Morgen, leicht ist der Himmel geröthet, im Stadtgraben werden Pferde getränkt, ein Mann zimmert sich einen kleinen Austritt zum Wasserschöpfen; nur wenige Menschen gehen über die Zugbrücke und die Schildwache steht schlaftrunken unter dem Thor. Auf der Landstraße begegnet Christus dem Petrus, der erstaunt auf seinen Herrn blickt — Die Landschaft ist sehr gut und von des Meisters Hand, die Personen dagegen von der eines Gesellen. — Initiale T enthält die Büsten

von vier Männern[1]), die die Marterwerkzeuge Christi in den Händen halten. G. Das Randbild zeigt den Heiland als Schmerzensmann mit Geißel und Ruthe. G.

Messe V: Der Tod Mariä. Förster übersetzt die Worte: „De assumpcione Marie“ mit: „Das hohe Lied Salomonis.“ Er beschreibt das Bild folgendermaßen: „Wir sehen vor uns das Schlafzimmer der Braut. Sie liegt wach und liebeglühend (amore languescens) im Bett. Während eine der „klugen Jungfrauen“ nach dem Namen ihres Geliebten frägt und ihr guten Muth zuspricht, eine andere aber zu wissen verlangt, wohin er gegangen, kniet, mit der Palme in der Hand, der Bräutigam vor ihr und preist ihre Schönheit. Am Fußende steht ein Chor singender Jungfrauen und Jünglinge. Außerhalb des Hauses, vor dem offenen Fenster, sieht man noch eine Anzahl singender Männer. Statt der Luft — Goldgrund.“

Diese Deutung ist jedoch unzweifelhaft falsch, trotzdem zuzugeben ist, daß das Bild aus dem Holzschnittwerk des hohen Liedes entlehnt ist. Förster hat übersehen, daß die Männer in und vor dem Hause sämmtlich den Heiligenschein haben und einer derselben den unverkennbaren Typus des Petrus zeigt. Es sind die Jünger, die an das Sterbebett der Jungfrau eilen. — Die Jungfrau ist ganz jugendlich gebildet und hat der Künstler die leise Sehnsucht auf dem Antlitz derselben vortrefflich wiederzugeben vermocht. Die übrigen Köpfe sind etwas ausdruckslos. Die Zeichnung der Figuren und die Gewandung ist sehr schön. Im nächsten Anfangsbuchstaben G ist der Tod der Maria von einer Gesellenhand dargestellt. Das Schlußbild enthält die Himmelfahrt der Maria. Unten am Boden steht der offene Sarkophag in einer freundlichen Landschaft, über die sich ein goldig glühender Himmel wölbt; rechts steht eine Kapelle. Die Jünger knieen um den Sarg und schauen

[1]) Förster a. a. O. bezeichnet sie als „vier Märtyrer“.

anbetungsvoll zur Jungfrau hinauf, die, von sechs Engeln getragen, emporschwebt und gütig auf die unten Betenden herniederblickt. Im Ganzen stammt das Bild von der Hand eines Gesellen, nur der Kopf der Maria ist vom Meister übergangen worden. Das folgende Passionsbild wie auch das nächste Initialbild (T), Maria wird von Engeln angebetet, ist von einer Gesellenhand. Im Randbild sehen wir Christus als Schmerzensmann, verehrt von zwei Engeln.

Der IV. Band enthält:

1. De Sancto Augustino.
2. In nativitate sancte Marie virgiins.
3. In translacione sancti Rudberti.
4. In Dedicacione ecclesie.
5. De sancto Virgilio.

Das Titelblatt schmückt, wie gewöhnlich, das erzbischöfliche Wappen.

Messe I: Die Taufe des heil. Augustin. In einer gothischen Kapelle steht bis an die Hüften im Taufbecken der Heilige. Bischof Ambrosius hat die Rechte segnend erhoben und die Linke ihm aufs Haupt gelegt. Ihm zur Rechten kniet im Vordergrunde die mit dem Heiligenscheine geschmückte und in einen langen blauen Mantel gekleidete Mutter des Augustin, ihr gegenüber kniet ein Mann im rothen Bürgerpelz. Betende Mönche, Nonnen und Andächtige umstehen das Taufbecken. — Obwohl die Arbeit sehr tüchtig ist, so nehme ich doch Anstand, sie dem Meister selbst zuzuschreiben. Die Komposition ist nicht frei entwickelt und etwas gehäuft. Die Modellirung des nackten Körpers steht bei Weitem nicht auf der Höhe, wie z. B. die in der Taufe Christi. Die Farbe ist zäh und schwer im Ton, die Gewandbehandlung unbeholfen. — In der nächsten Initiale S theilt der Bischof Bücher an knieende Mönche aus. G. Die folgende Kreuzigung ist wegen der überaus feinen Köpfe der Maria und des Johannes hervorzuheben. Diese

sind von des Meisters Hand, das Uebrige von einem Gesellen. — Initiale T: Gebet Christi am Oelberg. G. Im Randbild sehen wir den Heiland, seine Wundmale zeigend und verehrt von Johannes und Maria. G.

Messe II: Die Wurzel Jesse. Vor einer steinernen Mauer liegend schläft auf grüner Wiese der alte weißbärtige Jesse, in einen blauen, reich verzierten Mantel gehüllt, das Haupt auf ein rothes Kissen gelehnt. Aus seiner Brust wächst der Baum mit den Blumenkelchen. Rechts von ihm stehen Adam und Eva, der erstere hält ein Spruchband: „Os ex ossibus meis et caro de carne meo.“ In den Kelchen sitzen sechs Propheten mit Spruchbändern in der Hand, in der Mitte die gekrönte Maria mit dem Kinde auf den Armen und in der linken Hand einen Zweig, auf dem der heil. Geist in Gestalt eines Vogels sitzt.

Die Art der Farben- und Schattengebung wie auch die Gewandung weist auf die Hand des ersten Bildes hin. Die Zeichnung ist im Allgemeinen recht gut, wenn auch der Mantel des Jesse nicht besonders im Wurfe ist. Uebergangen hat — wie der verschiedene malerische Vortrag beweist — der Meister das Kind, den Kopf der Maria und an verschiedenen Stellen die Körper Adams und Evas. — In der Initiale G sehen wir St. Anna als Wöchnerin, der eben das Kind gereicht wird. G. In dem folgenden Passionsbild sind wiederum die Köpfe von der Hand des Meisters. Initiale T: Aufrichtung der ehernen Schlange. G. Im Randbild ein Christuskopf. G.

Messe III: St. Rudbertus. Der Heilige sitzt im vollen Ornat auf einem steinernen Thron; die rechte Hand hat er segnend erhoben, in der linken hält er den Hirtenstab. Hinter ihm halten zwei Engel ein rothes Tuch ausgespannt, zwei andere Spruchbänder. Links unten kniet ein Bischof, den Heiligen anbetend. Da vor ihm das rothe und weiße mit Zinnen gelenkte Wappen angebracht ist, so ist es der Stifter selbst. Ein Vergleich der beiden Gesichter zeigt,

daß auch der Heilige dieselben Züge trägt, so daß wir hier ein Portrait des Bernhard von Rohr besitzen. Das ganze Bild wird von einem Steinbogen eingefaßt. — In jeder Hinsicht, sowohl in der Wiedergabe der Persönlichkeit, wie Zeichnung und Pinselführung, gehört diese Arbeit zu den besten des Meisters. — Initiale S: Translatio des heil. Leichnams. G. Es folgt das Kanonbild G. Initiale T: Christus sitzt als Schmerzensmann auf dem Rande des Sarges, unterstützt von Maria und Johannes; Johannes der Täufer und die Apostel knien, ihn anbetend, zur Rechten. G. Im Randbild kniet der Heiland, Ruthe und Geißel haltend, auf seinem Kreuz. G.

Messe IV: Zachäus auf dem Maulbeerbaum. Im Vordergrunde geht Christus, gefolgt von seinen Aposteln und vielem Volk, nach rechts und befiehlt dem Zachäus, von seinem Baume herabzusteigen. Eine große Volksmenge kommt dem Heiland aus der rechts liegenden Stadt entgegen. Ein Fluß durchschneidet die gebirgige Landschaft. Auf dem vordersten Berghügel zur Linken ist der Traum Jakobs von der Himmelsleiter dargestellt, auf der gegenüberliegenden Anhöhe die Verklärung des Erlösers auf Tabor. — In der Landschaft[1]) tritt hier zum ersten Male uns deutlich der Versuch entgegen, dieselbe sich schroff aus dem Vordergrunde erheben zu lassen. Die Landschaft nebst dem schön gezeichneten Gott Vater wie die vorzüglich verkürzten kleinen Engel sind von des Meisters Hand; die übrigen Personen von der eines Gesellen. — Initiale T enthält die Einweihung einer Kirche durch einen Bischof. G. Daran reiht sich das Passionsbild. Der folgende Buchstabe T zeigt die Abnahme vom Kreuz; das Randbild ein Veronikatuch. G.

Messe V: St. Virgilius. Links sitzt der Heilige, übermächtig groß gebildet, in der Kirche auf einem Thron. Er ist im vollen Ornat, hält in der Linken seinen Bischofstab, zwei Finger der Rechten hat er, wie deutend, erhoben. Rechts von ihm sitzen eine Anzahl

---

[1]) s. Kap. III „Landschaft“.

Geistliche und hören ihm aufmerksam zu. Im Hintergrunde sind Maurerleute eifrigst beschäftigt, einen Bau aufzuführen. — Förster[1]) glaubt, der Heilige segne die vor ihm Sitzenden. Dazu paßt aber zunächst die Handbewegung des Bischofs nicht, ferner nicht, daß einige der Geistlichen ihm ernst zuhören, andere eifrig nachdenkend in die Luft blicken. Da nun St. Virgilius der Legende nach den ersten Dom von Salzburg erbaut und deshalb als Abzeichen das Modell einer Kirche hat, so ist sehr viel eher anzunehmen, daß er seine Schüler über die Baukunst, die im Hintergrund praktisch ausgeführt wird, unterrichtet. — Die Ausführung ist trotz des eigenthümlichen Karnates des Bischofs und einzelner Flüchtigkeiten von der Hand des Meisters. — Den oben angedeuteten Gedankengang setzt das nächste Initialbild, das die Einweihung einer Kirche zeigt, fort. G. Daran schließt sich das Kanonbild. G. Im nächsten Buchstaben T ist der Heiland dargestellt, wie er an die Säule gefesselt, ganz zerschlagen, am Boden in die Kniee gesunken, traurig vor sich hinblickt; neben ihm knieen zwei Engel mit Ruthe und Geißel. G. Im Randbild ist er wieder als Schmerzensmann, im Sarkophag stehend, aufgefaßt. G.

Band V enthält:

1. In die omnium Sanctorum.
2. In die S. Martini Episcopi.
3. In Deposicione sancti Virgilii.

Messe I: Die Bergpredigt. In der Mitte erhebt sich ein breiter Hügel, auf dem sich der Herr mit seinen Jüngern und vielem Volke gelagert hat; von allen Seiten kommen noch Menschen herbeigeeilt. Rechts unten rauscht ein Strom; an seinem rechten Ufer liegt auf hohem Fels eine kleine Stadt, im Hintergrund auf einem spitzen Kegel, der die Landschaft abschließt, eine Burg. — Die Landschaft ist von des Meisters Hand, die Figuren von der eines Gesellen. In der Initiale G ist die Himmelfahrt, in dem

[1]) a. a. O. S. 10.

T die Beweinung Christi. Im Randbild sehen wir den Heiland von zwei Engeln gehalten; Maria und Magdalena küssen seinen Arm. G.

Messe II: St. Martin. Der Heilige reitet von links nach rechts inmitten einer reichen Schaar von Rittern und zertheilt seinen Mantel mit dem Schwerte, um einem knieenden, nackten Bettler die Hälfte zu geben. Hinter den Reitern erhebt sich ein Felsen, auf dem eine Burg steht; ein breiter Fluß, auf beiden Seiten von Bergen eingefaßt, fließt in den Hintergrund. — Die Landschaft ist vollendet schön; die Zeichnung der Figuren und der Pferde gut, die Behandlung der Gesichter und des Körpers des Bettlers etwas flüchtig. In der nächsten Initiale S celebrirt der heil. Martin die Messe; im T sehen wir eine Kreuzschleppung, bei der dem Heiland viele Engel helfen. G.

Messe III: Die Bestattung des heil. Virgilius. In der Kirche steht links der offene Steinsarg, in den zwei Bischöfe den Verblichenen hineinlegen; rechts steht ein Altar, zwei niedrigere Geistliche bringen das Weihwasserbecken und den Sprengwedel herbei. Im Hintergrund sieht man auf einer Erhöhung viel Volk sitzen. — Die Art der Farbengebung wie die Gewandbehandlung zeigen, daß die Ausführung von der Gesellenhand ist, die das erste Bild dieses Buches gearbeitet hat. In der nächsten Initiale S sehen wir Opfernde am Sarge des Heilandes. G. Es folgt das Kanonbild. Im nächsten Initialbild T sitzt der Heiland mit der Dornenkrone auf dem Haupt und dem kgl. Mantel bekleidet auf einer Mauer und blickt auf zwei Engel, von denen der eine einen Bambus-, der andere einen Palmenzweig hält. G. Im Randbild steht Christus als Schmerzensmann im Sarkophag. G.

Dem Meister fälschlich zugeschrieben.

Eine Weltchronik [1]) in Maihingen erwähnt Sighart [2]) als Werk Furtmeyr's. Er setzt aber gleich hinzu, daß die Miniaturen

[1]) Deutsch. $I_{,3}$ Fol. II.
[2]) k. k. Centralkom. 1862. S. 147.

kaum von ihm sein können, da erstens die Arbeit ganz anders und die Kleidung viel älter sei. Es ist dem nur beizustimmen.

Die Kleidung und Ausführung weist mit Bestimmtheit auf das Ende des XIV. oder Anfang des XV. Jahrhunderts hin. Ich schließe mich daher der Datirung Waagens [1]), der das Werk 1400—1420 setzt, an. Das später vorgebundene Titelblatt, das die Portraits Albrecht IV. von Bayern und der Kunigunde zeigt, ist Augsburger Arbeit vom Ende des XV. Jahrhunderts.

[1]) Frdl. Mitth. des Freiherrn Löffelholz von Colberg.

Kapitel III.

Charakteristik.

Seit der Einführung Berthold Furtmeyr's in die Kunstgeschichte durch Ernst[1]) Förster hat derselbe die verschiedenfachste Beurtheilung erfahren. Sein erster Biograph und, allerdings etwas zurückhaltender, Sighart[2]) sahen in ihm einen hervorragenden Meister, während Waagen[3]), Weingärtner[4]) und Schnaase[5]) ihm eine sehr viel tiefere Stufe anwiesen. Herlin und Wohlgemuth wurden als die Meister angesehen, die auf Furtmeyr's Kunstcharakter einen bestimmenden Einfluß ausgeübt hätten. Einzig Weingärtner nahm einen direkten persönlichen Schulzusammenhang mit den niederländischen Miniatoren an. Zur Abweisung dieser Annahme begnüge ich mich, Waagens[6]) Worte zu citiren. Ohne Weingärtners Arbeit zu kennen zog er nämlich eine Parallele zwischen Furtmeyr's und den niederländischen Miniaturen. Er sagt: „Die Farben sind lebhaft, aber gegen die gleichzeitigen niederländischen Miniaturen bunt, die Umrisse sind mit harten mageren Strichen, bei jenen mit weichen, in der jedesmaligen Lokalfarbe gemacht. Endlich findet sich hier in den Gründen und anderweitig noch eine sehr starke Anwendung des glänzenden Blattgoldes, was

[1]) D. Kunstbl. 1847 S. 49.
[2]) Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern. S. 649.
[3]) D. Kunstbl. 1854 S. 193.
[4]) k. k. Centralkommission Bd. VI.
[5]) Gesch. d. bild. Künste Bd. VIII S. 468.
[6]) a. a. O.

die Niederländer schon viel früher mit einem mäßigen und sehr feinen Gebrauch des Pinselgoldes vertauscht hatten. Auch die hübschen rankenartigen Verzierungen . . . . sind durchaus im Charakter der deutschen Miniaturen."

Wenn auch das auf uns gekommene Material [1]) sehr gering ist, so vermögen wir doch klar und deutlich die künstlerische Entwickelung Furtmeyr's zu erkennen. Die erste Arbeit erscheint sofort als ein Jugendwerk, die zweite zeigt trotz der geringen Zeitdifferenz die höchste Reife. Erfindungsgabe.

Wenn man Furtmeyr Mangel an Erfindungsgabe vorgeworfen hat, so darf man dem im Allgemeinen beistimmen. Es wird dies aber größtentheils durch den Stoff bedingt. Er hatte ein altes Testament [2]) und ein Missale auszumalen und illustrirt, wie üblich, wörtlich. Wo es althergebrachte, vom Texte abweichende Darstellungen gab, behielt er diese bei. Gerade diese liefern einen Beweis für seinen nahen Zusammenhang mit der älteren Miniaturmalerei. Waagen [3]) bemerkt hierzu: „Ich erkenne vielmehr in allen wesentlichen Theilen durchaus einen trefflichen Miniaturmaler aus der oberdeutschen Schule." Daß wir uns aber schon einer neuen Zeit nähern, zeigt ein Bild zu Ecclesiastikus Kap. 16, das zugleich ein eigenthümliches Streiflicht auf die Denkungsart des Künstlers wirft. Links steht der Tod als Gerippe, das mit einer grünen Haut überzogen ist; Feuer sprüht aus seinen Augenhöhlen, den linken Fuß setzt er in einen weit geöffneten, gluthathmenden Höllenrachen, der die Form eines Fischkopfes hat. In den Händen hält der phantastisch grell beleuchtete Knochenmann eine Schlange, die in die Nüstern des Rachens hineinschlüpfen will oder vom Tode

---

1) siehe Kap. II.

2) Bei der Entwickelung des künstlerischen Charakters hat man stets von diesem Werke auszugehen.

3) a. a. O.

herausgezogen wird. Kleine, feurige Blicke werfende Teufelchen fliegen in der Hölle und der Luft umher.

Kopieen nach Wohlgemuth.

Wie überall, so hat man auch hier einen fränkischen Einfluß angenommen. Sämmtliche Forscher stützen sich auf vier Bilder Wohlgemuths, die, wie man behauptete, als Vorlagen für Miniaturen des Missale von 1481 gedient haben sollen. Es sind dies: „Die Auferstehung, Christus in Gethsemane, Christi Geburt, der Auszug der zwölf Apostel“ [1]). Die ersten drei Bilder stammen aus der Trinitätskirche zu Hof in Oberfranken und sind 1465 gemalt worden; das vierte war früher auf der Burg zu Nürnberg. Irgend eine andere Aehnlichkeit als die des Vorwurfes existirt aber nicht. Eine Vergleichung einiger Bilder wird dies lehren. Im Gemälde Wohlgemuths: „Gebet auf dem Oelberg“ kniet Christus nach links vor dem Felsen, auf dem ein Engel steht, der ihm den Kelch zeigt; am Boden liegen die drei Jünger. Im Hintergrund eine Hecke, welche die Häscher übersteigen. Goldgrund. Furtmeyr läßt den Heiland nach rechts knieen und den Engel ein Kreuz tragen. Ein reiche Landschaft, über die sich ein natürlicher Himmel wölbt, bildet den Hintergrund. Aus den Thoren einer Stadt marschiert ein langer Zug Soldaten heraus. Größer ist noch der Unterschied in der „Auferstehung“. Bei Wohlgemuth steht der Erlöser vor seinem Sarkophag, dessen Deckel ein Engel bei Seite geschoben hat; vorne liegen drei Knechte, von denen zwei schlafen und einer erstaunt aufblickt. Im Hintergrunde ein Hohlweg; links liegt auf einem steilen Berge eine Burg; die Frauen sieht man zum Grabe gehen. Furtmeyr dagegen stellt den Heiland vor die Höhle, die noch mit der versiegelten Steinplatte geschlossen ist. Mehrere Krieger sehen neugierig auf die Erscheinung hin, einer schaut wie erstarrt auf, ein anderer läuft laut schreiend davon. Ein Fluß durchschneidet quer die Landschaft, die in der Ferne durch eine Kette

[1]) Neuer Katalog (1884) der alten Pinakothek zu München Nr. 229 (31), 230 (22), 232 (34), 235 (1415).

blauer Berge abgeschlossen wird. Aehnlich ist das Verhältniß zu den beiden anderen Bildern.

Geistige Auffassung.

Bleibt Furtmeyr nun auch in der Darstellung der eigentlichen Handlung bei den Schultraditionen, so bewahrt er sich seine künstlerische Freiheit in den Hintergründen und in der geistigen Auffassung der Bilder. Nicht nur giebt er den Männern und Frauen, wie damals schon länger üblich, das alltägliche Gewand — nur die heiligen Personen behalten die ideale Kleidung —, sondern sie leben auch wie die Leute des 15. Jahrhunderts. Hat er z. B. die Findung Mosis darzustellen, so bleibt der Kern, der bergabfließende Fluß und der offene Korb, aber er baut auf beiden Seiten des Stromes eine Stadt auf, schlägt eine Brücke und läßt müssige Bürger auf die badenden Frauen schauen. Furtmeyr hat aber auch hiermit nicht gerade etwas Neues geschaffen, sondern nur eine weitere Ausbildung der vorhandenen Keime gegeben. Schon in einer Regel des St. Benedikt aus Metten vom Jahre 1414 [1]) finden wir mit der Kleidung der Zeit auch Innenansichten, die Verrichtungen und Geräthe des täglichen Lebens. Viel ausgeprägter tritt uns dies noch in einer biblia pauperum [2]) aus St. Ermentrud in Salzburg aus dem Anfange der zweiten Hälfte des Jahrhunderts entgegen.

Ebenso sicher, wie die Komposition der Bilder unseres Meisters sich aus den älteren Werken entwickeln läßt, so auch die geistige Auffassung. Der durchgehende Zug der gleichmäßigen Ruhe und Weichheit, die mehr lyrische Stimmung in den Köpfen seiner Personen gehört der älteren Periode, das Streben nach Realismus der neuen an. Beides ist aber enge bei ihm verbunden; auch in seinem realistischsten Kopf sind noch klar und deutlich die alten weichen Formen mit dem liebenswürdigen Ausdruck erkennbar.

¹) kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München cod. c. p. 28.

²) cod. c. p. 18.

Dieser eben hervorgehobene Grundton in den Arbeiten Furtmeyr's beweist den engen Zusammenhang mit der früheren Kunstweise, hindert ihn aber auch an einer vollständigen Entwickelung und an der Erreichung seines und seiner Zeit innersten Zieles: den Menschen ganz und voll zu erfassen. Seine Menschen sind bei einer mehr oberflächlichen Empfindung stehen geblieben. Hier aber liegt auch ein tief einschneidender Unterscheidungspunkt zwischen ihm und dem Künstler, der ihn so stark beeinflußt haben soll. Die Gestalten Wohlgemuths sind von gewaltiger, innerer Leidenschaft durchdrungen, ihre Züge von inneren Kämpfen durchfurcht. Aber des Meisters Wollen stand mit seinem Können im Widerspruch, man sieht, wie er kämpft und ringt, um das, was er denkt und empfindet, auszudrücken, und hierdurch kommt ein ganz bestimmtes Moment der Unruhe in seine Werke. Voller Lust steigt er in die Tiefen der Seele hinab. Wo Furtmeyr dasselbe thun sollte, da hat seine Kunst ihre Grenze erreicht. Erzielt er dennoch eine gewisse Wirkung, so erreicht er dies durch den Eindruck, den die Gesammtdarstellung auf uns macht. Man betrachte z. B. das Bild: „Simson vor der lachenden und schwatzenden Hofgesellschaft spielend." Von dem Gefühle der Schmach und des Zornes steht nichts im Gesichte des blinden Helden geschrieben, sondern der Ausdruck ist flach und langweilig und das Bild wirkt lediglich durch die Gegenüberstellung des unglücklichen Mannes und der frohen Zuhörer. Ist hier das „Mitsprechen" des Gemäldes ein Mangel, so ist es in einer anderen Auffassung als ein entschiedener Fortschritt zu begrüßen. Als Beispiel sei „die Ausspeiung des Jonas" erwähnt. Er läßt das Meer wieder ruhig und die Landschaft freundlich sein, aber durch die schweren, düstern Wetterwolken ahnen, welch ein Sturm getobt hat, und warum der Prophet aus dem Fische hervorkommt. — Einen gewaltigen Fortschritt hat Furtmeyr dann im Missale von 1481 gemacht, obwohl stets der alte Grundzug noch zu erkennen ist. Wie gut ist ihm z. B. das leise

Zögern des Joseph bei der „Geburt“ [1]), der mitleidige Ausdruck der Maria bei der Beschneidung[2]), das Erschrecken, das Erstaunen und die Neugierde in demselben Bilde über das vorgegangene Wunder gelungen! Wie vortrefflich hat er den tief traurigen und doch so freundlichen Ausdruck im Kopfe Christi in dem „Abendmahle“ [3]) und den liebevoll segnenden in der „Auferstehung“ [4]) wiederzugeben vermocht! In dem thronenden St. Virgilius [5]) ist er sogar zu einer gewissen milden Erhabenheit durchgedrungen.

So eng, wie er in der ganzen Auffassung der Bilder mit der älteren Kunst zusammenhängt, so auch in allen einzelnen Dingen. Einzelheiten.

Im alten Testament sind die Proportionen kurz und gedrungen mit zu großem Kopf, wie bei den älteren deutschen Illuminatoren. Nur eine Reihe von Bildern macht hiervon eine Ausnahme, die des canticum canticorum. Diese sind jedoch, wie oben bemerkt, nach einem niederländischen oder niederdeutschen Holzschnittwerk kopirt worden. Der Einfluß desselben ist häufig wahrzunehmen, sowohl im alten Testament wie auch noch im Missale, z. B. im „Tode Mariä.“ [6]) Wäre Furtmeyr nun einer Beeinflussung, wie behauptet worden, von Seiten Herlins oder Wohlgemuths unterlegen, hätte er nicht auch deren Kanon der Gestalt in seine Bilder herübergenommen, wie damals allgemein üblich? Im Missale sind nun allerdings seine Figuren hoch und schlank, viel proportionirter geworden. Vergebens würde man aber nach einer Gestalt suchen, die irgend daran erinnert, daß er sie von jenen Meistern entlehnt hätte. Diese selbst haben ganz im Geiste ihrer Zeit von ihrem „Lehrer“ Roger v. d. Weyden unbesorgt einzelne Typen wie ganze Scenen — dies letztere gilt für Herlin — geliehen. Weshalb Körperform.

[1]) Bd. I M(esse): I.
[2]) Bd. I M.: II.
[3]) Bd. II M.: IV.
[4]) Bd. II M.: V.
[5]) Bd. IV M.: V.
[6]) Bd. III M. V.

sollte Furtmeyr dies nicht gethan haben? Müßte man ihm doch sonst eine künstlerische Freiheit zugestehen, die der ganzen damaligen Zeitrichtung schnurstracks zuwiderläuft. Viel wahrscheinlicher ist es, daß er sich an den besser proportionirten Figuren des canticum canticorum gebildet hat. Durch das Vorkommen einzelner Gestalten im alten Testament, wie einer ganzen Darstellung im Missale,[1] wird diese Annahme nur unterstützt. Zudem zwang ihn auch das viel größere Format der Miniaturen in diesem Werk seine Figuren größer zu bilden.

Zeichnung.

Die Zeichnung ist im Ganzen gewandt und sicher. Einzelne Stellungen, wie erhobene Köpfe im Profil, vermag er nicht zu geben; ebensowenig lebhafte Bewegungen. Hervorragend ist aber seine Fertigkeit im leichten Skizziren mit der Pinselspitze, z. B. der Teufel im Bilde zu Hesekiel Kap. 8 oder die, zudem gut verkürzten, Engel am Himmel in der Darstellung: „Christus und Zachäus.“[2] Wir finden diese Kunstweise schon in älteren deutschen Miniaturen, z. B. in einer Bibel[3] von 1430 aus Salzburg S. 44.

Körperkenntniß.

Trotzdem seine Feder nicht alles zu zeichnen vermochte, ist seine Kenntniß des Körperbaues nicht gering. Seine Aktfiguren und seine Gerippe beweisen, wie sehr er die Wichtigkeit des Naturstudiums erkannt hatte, welche Mühe er sich gegeben und wie sehr er sich nach und nach vervollkommnet hat. Man vergleiche z. B. die unbekleidete Putiphar im alten Testament mit der Eva auf dem Frohnleichnamsbilde im Missale.[4] Was dort in wenig modellirten und blassen Formen angedeutet war, ist hier kräftiges, schwellendes Leben geworden. Wie schön ist die Rundung des Leibes herausgearbeitet und wie herrlich und lebensvoll ist die Karnation geworden! Der Versuch, das weiche Fleisch des Weibes von dem mehr herben,

---

[1]) Bd. III M. V.
[2]) Bd. IV M. IV.
[3]) cod. c. p. 7a.
[4]) Bd. III M. III.

männlichen zu unterscheiden ist ihm besonders in der Hautfärbung mißlungen; in der Vertreibung aus dem Paradiese[1]) dagegen ist er seinem Ziele schon um Vieles näher gekommen. Seine Kenntniß des Knochenbaues tritt uns zunächst in der erwähnten merkwürdigen Darstellung des Todes und der Hölle entgegen und dann im Bilde zu Hesekiel Kap. 37, als sich auf Befehl Gottes die einzelnen Knochen zu Körpern verbinden u. s. w.

Gesichtsform.

Die Form des Antlitzes ist im Allgemeinen ein breites, allmälig schmäler werdendes Oval mit weichen, vollen Wangen; einer kräftigen Nase, die bei den Frauen häufig einen Stulp hat; einem hübschen Mund, der aber als ein Erbtheil der früheren Kunstrichtung bei den Frauen häufig zu klein ist; endlich einem spitzen, etwas vortretenden Kinn. Die Hände und Füße sind gut gezeichnet, aber zu wenig kräftig in den Formen. Wenn aber Sighart[2]) von „rundlichen Gesichtern" spricht, so trifft das nur bei denen des canticum canticorum zu, und auch hier nur in bedingter Weise. In einem Bilde im Missale, „dem Tode Mariä", das direkt von jenem Holzschnittwerke abhängig ist, finden wir dieselbe Bildung. Schon Furtmeyr's erstem Biographen ist die „Freude an der Idealisirung" aufgefallen. Waagen giebt dieser Ansicht Ausdruck, indem er sagt: „Die hübsche, aber etwas einförmig wiederkehrende Gesichtsbildung ist noch ein Ueberrest jener ideellen Richtung." Viele Typen lassen sich direkt aus denen der älteren Schule entwickeln, was bei Furtmeyr's überall hervortretendem engen Zusammenhange mit dieser auch nur natürlich ist. Man vergleiche z. B. den Christus (Gott Vater) im alten Testament, selbst noch den im Missale, obwohl er hier bedeutend mehr durchgearbeitet ist, mit dem in einem Benediktionale[3]) aus Metten oder auch mit dem in

1) Bd. II M. VI.

2) Gesch. d. bayr. Kunst. Bd. II, S. 56.

3) cod. c. p. 9.

einem liber precatorius aus St. Ermentrud [1]). Schon Weingärtner [2]) fiel die große Aehnlichkeit der Jungfrau mit dem Kinde auf dem Titelblatt des ersten Bandes des alten Testamentes mit der Maria des Meisters P. von 1451, einem oberdeutschen Künstler, auf. Selbst die Typen von mehr untergeordneten Persönlichkeiten lassen sich verfolgen, z. B. die der Könige, die bei Furtmeyr alle sehr viel Aehnlichkeit mit einander haben. Sie unterscheiden sich von den älteren Typen nur durch eine gewisse feinere Durchbildung und dann dadurch, daß sie anstatt des früheren breiten Knebelbartes [3]) jetzt einen spitzen Vollbart tragen.

Gesichtsfarbe.

Wie die ganze Gesichtsbildung uns auf die älteren deutschen Miniaturen zurückgehen ließ, so sind wir hierzu auch bei der Karnation des Antlitzes gezwungen. Im alten Testament ist dieselbe bei den Frauen außerordentlich blaß, mager im Auftrag, leicht mit bläulichen oder grauen Schatten modellirt; bei den Männern häufig röthlich. Wir treffen diese Art der Gesichtsfarbe schon in älteren deutschen Miniaturen, z. B. in der schon erwähnten Bibel von 1430 aus Salzburg. Ueberdies vergleiche man die vorhergehenden und gleichzeitigen Tafelgemälde aus diesen Gegenden. Diese flache, wenig modellirende Malerei konnte unseren Künstler aber nicht befriedigen. Im Missale finden wir schon eine viel kräftigere und natürlichere Färbung. Die Farben sind allerdings nicht mehr so klar und durchsichtig, aber satter und leuchtender, der malerische Vortrag ist pastoser, die Modellirung fester und plastischer geworden.

Heiligenschein.

Der Heiligenschein ist im alten Testament gewöhnlich durch eine Scheibe, im Missale häufiger durch Strahlen oder durch einen einfachen Reif wiedergegeben.

---

1) cod. c. p. 129.

2) a. a. O.

3) Man vergl. hierzu eine Weltchronik in Maihingen. Deutsch $I_{,13}$ Fol. II, circa 1400—1420.

Die Kleidung ist, wie schon bemerkt, die seiner Zeit. In der Nachahmung des Stoffes ist Furtmeyr im Ganzen glücklich. Dennoch verleugnet er auch hier die enge Verbindung mit der vorangegangenen Kunst nicht, z. B. giebt auch er den Brokat wieder, indem er auf einen einfarbigen Grund einfache geometrische Ornamente zeichnet. In den letzten beiden Bänden des Missale wird er viel naturalistischer, vor Allem in der Nachahmung von brokatenen und seidenen Gewändern und ist **hier** ein fremder Einfluß anzunehmen.

Nachahmung der Stoffe.

Unter den Gründen für flandrischen Einfluß führt Waagen [1]) den „minder scharfen Faltenbruch, als sonst bei den oberdeutschen Meistern“ an. Allerdings mit der Einschränkung, daß diese Bemerkung nur für den ersten Band des alten Testamentes gelte; sonst nimmt auch er ein Nacheifern der „oberdeutschen Weise“ an. Wenn nun auch der von Waagen bemerkte Unterschied zwischen der Behandlung des Faltenwurfes des I. und der des II. Bandes besteht, so hat dies seinen Grund einerseits in der schon größeren Uebung, andererseits aber in dem Einfluß, den das canticum canticorum auf ihn ausübte. Obwohl Furtmeyr sich von den häufig knitterigen und übertrieben scharfen Falten frei zu halten wußte, so ist er dennoch durch dies Werk zu einer stärkeren Betonung derselben veranlaßt worden. In diesem Sinne mag man auch hier von einem flandrischen Einflusse reden. Vor Allem hat man aber auf die „oberdeutsche Weise“, d. h. Wohlgemuths, zu achten. In den Gewändern dieses Meisters herrscht ein unruhiger und fliegender Charakter vor. Die Falten selbst erscheinen oft geradezu unmotivirt und man hat häufig viele Mühe, ihren Zusammenhang zu erkennen. Kleinlich und knitterig schieben sie sich ineinander, legen sich kurz und sich aufbäumend auf den Boden auf. Bei Furtmeyr herrscht dagegen gerade entgegengesetzt, ganz seinem Wesen entsprechend, ein

Faltenwurf.

[1]) a. a. O.

Moment der Ruhe, Klarheit und Einfachheit vor[1]. In großen, zugigen und wohlverstandenen Falten fällt das Gewand herab. Die Masse desselben wird zusammengenommen, auf eine Seite herübergeworfen und breitet sich dann ruhig in langen Falten auf der Erde aus. Beliebt sind besonders die „Busen“ im Kleide; bei sitzenden Personen läßt er gerne das lange Schleppkleid oder den Mantel sich vorne und hinten in lang hingelagerter Masse ausdehnen, wodurch er eine außerordentliche Vornehmheit in der äußeren Erscheinung seiner Figuren erreicht, z. B. Esther vor Ahasverus, Anbetung der Könige im Missale u. s. f.

Da wir also in der Gewandbehandlung von einem Einflusse Wohlgemuths auf Furtmeyr abzusehen haben, so haben wir uns jetzt nach dem historischen Nachweise seiner Art und Weise umzusehen. Das Material hierzu ist leider ganz außerordentlich gering.

Auf der kgl. Hof- und Staatsbibliothek zu München befindet sich ein liber precatorius aus der Bibliothek des Klosters St. Ermentrud[2]) auf dem Nonnberg in Salzburg. Daß das Buch hier oder wenigstens in dieser Schule entstanden ist, dafür spricht die, wenn auch stark vergröberte Verwandtschaft in der Malweise mit der Salzburger Bibel von 1430; ferner der Dialekt.

Wenn nun auch in diesem Werke der weiche Faltenwurf noch vorherrscht, so ist es gerade deswegen interessant, weil wir hier ein Beispiel haben, wie sich allmälig der Uebergang zu schärferer Betonung der Brüche vollzogen hat. Die Gewänder fallen in ruhigen, großen Falten hernieder, indem die Masse des Stoffes auch hier auf eine Seite herübergeworfen wird. Die Schatten werden in einer mehr zeichnenden Manier strichelnd angegeben,

---

[1]) Bei der Charakteristik haben wir hier, wie stets, vom alten Testamente auszugehen; im Missale sodann streng zwischen Meister- und Gesellenhand zu scheiden, überdies zu beachten, daß in diesem Werke, wie auch ein paar Male im alten Testamente, eine spätere Hand die Falten mit einer Feder nachgezogen hat, wodurch ein unruhiger Eindruck hervorgerufen wird.

[2]) cod. c. p. 129.

die Faltenrücken scharf und voll beleuchtet, wodurch die Falten selbst ein walzenförmiges Aussehen erhalten [1]). Da uns die Miniaturen in dieser Frage so sehr im Stiche lassen, so will ich noch auf ein paar Tafelgemälde dieser Schule und dieser Zeit hinweisen, was trotz der in manchen Dingen verschiedenen Entwickelung gewiß gestattet ist. Im Nationalmuseum zu München befinden sich einige Tafeln aus Salzburg [2]), unter denen ich besonders die, allerdings etwas handwerksmäßig behandelte Verkündigung [3]) hier hervorhebe. In der Art und Weise, wie das Gewand am Boden sich ausbreitet, und in den röhrenartigen Falten spricht sich eine starke Verwandtschaft mit derjenigen aus, die wir bei Furtmeyr trafen; z. B. vergl. man hiermit die knieende Stifterin auf dem Titelblatte [4]) des I. Bandes des alten Testamentes.

In einzelnen Arbeiten Furtmeyr's ist sogar noch die ältere Manier mit den langen, weichen Falten erkennbar, z. B. in einigen Sibyllen auf dem Titelbilde des I. Bandes des alten Testaments. Daneben aber tritt jene neue Weise auf, die auf eine schärfere Hervorhebung von Licht und Schatten ausgeht. In vielen Bildern, besonders im I. Bande, giebt er nicht mehr als der Meister des liber precatorius. Der Einfluß des canticum canticorum hat ihn alsdann entschieden gefördert, noch mehr aber sein malerischer Sinn, den vor Allem diese strichelnde Art nicht befriedigen konnte. Er suchte sich hiervon zu befreien und hat sein Ziel vollkommen erreicht. Einem Künstler, der Akt- und Skelettstudien machte, dürfen wir solche am Gewande auch mit vollem Rechte zuerkennen. Ein Beweis hierfür ist die deutlich erkennbare Mühe, die er sich giebt,

[1]) Man vergl. z. B. Gott Vater p. 11; Geißelung p. 76b, Kreuztragung, St. Barbara 2c.

[2]) Sie stammen aus der schon vorgeschrittenen II. Hälfte des XV. Jahrhunderts, aber trotz dieser späten Zeit wird gewiß Niemand auch nur von fern an einen niederländischen Einfluß denken wollen.

[3]) Vergl. Woltmann: Geschichte der Malerei Bd. II. S. 92.

[4]) Abgebildet in: Alterthümer und Kunstdenkmale des bayr. Herrscherhauses. VI. Lieferung. Der Farbendruck ist recht mittelmäßig.

um dem Wesen des Stoffes gerecht zu werden. Spuren hiervon finden sich schon in dem eben angezogenen Titelbilde im blauen Mantel der Maria. Obwohl er hier der großen Gewandmasse nicht recht Herr geworden ist, so sehen wir doch das Bestreben, die Weichheit des wollenen Kleidungsstückes wiederzugeben. Er versucht dies, indem er auf die Faltenrücken nicht das volle Licht wirken läßt, sondern durch breit gestellte, weiße Punkte den Uebergang unmerklich zu machen sich bemüht. Auch strichelt er nicht aus den Schatten ins Licht herüber, sondern punktirt auch hier. Diese Technik hat er dann noch weiter ausgebildet und es ist ihm in der That in hervorragender Weise gelungen, die ineinander fließenden Schatten und Lichter, sowie die weichen Falten eines wollenen Gewandes wiederzugeben, z. B. vergl. man im Missale die Beschneidung,[1]) die Taufe[2]), die Auferstehung[3]) u. s. w. Er hat sein malerisches Gefühl mit dem Streben nach Realismus vollkommen in Einklang zu setzen gewußt. Interessant und lehrreich ist es mit unserem Künstler eine Gesellenhand im Missale[4]) zu vergleichen. Diese hat sich in den schmalen, gelenklosen Händen, dem perrückenartigen Haar, der Karnation und der ganzen äußeren Erscheinung die ältere Schule bewahrt, ist aber geziert und manierirt in jeder Richtung geworden. In eben dieser geistlosen Weise hat er auch den Gedanken der realistischen Behandlung des Gewandes aufgefaßt und beibehalten. In den Grundmotiven hat er viele Aehnlichkeit mit denen Furtmeyr's, d. h. der Regensburg-Salzburgischen Schule[5]), der er auch sonst in vieler Beziehung nahe steht. Was aber bei unserem Miniator lebendig entwickelt ist, ist bei diesem in Schematismus und Erstarrung übergegangen.

---

1) Bd. I M. II.

2) Bd. III M. II.

3) Bd. II M. V.

4) Band III in den Canones und Initialbildern.

5) Man vergl. die Bibel von 1430 und cod. c. p. 129.

Als dritter und letzter Grund für flandrischen, resp. Nürnbergischen Einfluß werden die landschaftlichen Hintergründe angeführt. Landschaft. Gewiß wird ein Jeder bei der Betrachtung dieser kleinen Landschaften zuerst an die Niederländer denken, die ja so gerne als die Väter der deutschen Landschaftsmalerei des XV. Jahrhunderts betrachtet werden. Wenn diese Annahme auch für die fränkische und schwäbische Tafelmalerei vom Beginn der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts zweifellos gilt, so wird man dennoch bei der Uebertragung dieser Ansicht auf die Miniaturmalerei eine gewisse Vorsicht zu beobachten haben.

Vor Allem haben wir wieder unser Augenmerk auf den Künstler zu richten, der damals bestimmend in die Kunstentwickelung eingreift, auf Wohlgemuth. Die Landschaften dieses Meisters werden ihrem Charakter nach, wie es dem ganzen künstlerischen Empfinden des Künstlers entsprach, durch die allbeherrschend hervortretende Persönlichkeit des Menschen bedingt. Er rückt denselben deshalb bis hart an den Bilderrand vor. Hierdurch wird einerseits eine schroffe Scheidung zwischen Handlung und Umgebung hervorgerufen, andererseits die ganze Komposition der Landschaft bedingt. Um dieselbe nämlich überhaupt geben zu können, mußte er auf den Mittelgrund fast ganz verzichten, wodurch scheinbar der Hintergrund über den Köpfen der Menschen angeordnet wird und diese auf einer niedrigeren Ebene stehen. Dann ist als zweites Charakteristikum die von den Niederländern übernommene Vorliebe für das Auslaufen der Landschaften, diese perspektivische Verlängerung des Hintergrundes, zu erwähnen. Wenn Wohlgemuth auch manchmal das Bild gerade abschließt, so bringt er dennoch durch eine Mauer, einen Weg oder dergl. diesen Eindruck, wenn auch nur scheinbar, hervor. Durch diese Linien, die das Auge gewissermaßen führen und zwingen in eine Richtung, geradeaus zu blicken, kommt ein entschieden zeichnerisches Element in das Bild hinein. Ferner sind die Motive seiner Landschaften gehäuft, die Formen gesucht. Besonders

diese Ueberfülle prägt seinen Landschaften so oft gar zu deutlich den Stempel der verstandesmäßigen Komposition auf. Sie sind zusammengestellt, aber nicht geworden, und dies nimmt ihnen die naive Unmittelbarkeit der Wirkung und die innere Wahrheit, trotzdem jedes Einzelne mit großer Naturwahrheit wiedergegeben ist.

Die ganze Kunstrichtung Furtmeyr's mußte vor Allem dem Menschen, der ihm ja noch vorwiegend der Träger der Empfindung ist, eine total andere Stellung anweisen. Er ist bei ihm nicht Alles in Einem, sondern ein, wenn auch bedeutender Theil des Ganzen. Treten auch bei ihm, wie es natürlich ist, die handelnden Personen in erster Reihe hervor, so müssen sie sich dennoch den übrigen anbequemen. Er läßt deshalb die Handlung sich nicht scharf am Rande des Bildes abspielen, sondern rückt sie etwas in dasselbe hinein. Dadurch erscheinen Mensch und Landschaft mehr einheitlich. Diese Anordnung gestattet ihm auch den Mittelgrund beizubehalten. Ergänzend zu diesem harmonischen Einklange tritt das malerische Schönheitsgefühl unseres Illuminators hinzu; breit und behaglich dehnt sich bei ihm die Landschaft aus, begrenzt im Hintergrunde durch eine Kette weich geformter Berge. Diese Gesetze, die als die bestimmenden für die ganze Komposition zu betrachten sind, verbieten jede Beeinflussung von Seiten Wohlgemuths anzunehmen, da sie nicht nur verschieden sind, sondern sich geradezu diametral gegenüberstehen. Woher aber hat nun Furtmeyr seine leitenden Gesichtspunkte?

Unterhalb Regensburg, oberhalb Deggendorf, liegt das alte hochberühmte Kloster Metten [1]). Hier wurde schon seit manchem Jahrhundert die Wissenschaft und die Kunst gepflegt, und unter dem Abte Peter I. (1389—1427) hatte das Kloster in jeder Beziehung eine Glanzperiode erreicht.

Aus dieser Zeit ist uns ein Werk erhalten, eine Regel des

---

[1]) Aichinger: Das Kloster Metten. Landshut 1859.

St. Benedikt vom Jahre 1414, die eine Anzahl kleiner Landschaften [1]) enthält, welche von überaus feiner Beobachtung der Natur zeugen. Breit hingelagerte Gegenden dehnen sich aus, sanft geschwungene Berge, einer an den andern gedrängt, verschwinden mit Burgen gekrönt in eine in leichten, grauen Ton von wunderbarer Zartheit getauchte Ferne. Kirchthürme ragen aus dem Thale empor, geschmückt mit funkelnden Kreuzen, Dörfer ziehen sich am Abhange eines Berges hinan; die Sonne erscheint eben über den Kuppen, röthet einzelne Wolken und verdrängt die Nacht. So ist ungefähr das Gesammtbild dessen, was uns in den verschiedenen kleinen, mit schöner, klarer Farbe und großer Sorgfalt ausgeführten Miniaturen entgegentritt.

Leider hört mit diesen Arbeiten unsere Kenntniß dieser Schule auf und wir müssen uns weiter nach Salzburg wenden.

Zunächst haben wir die bereits mehrfach erwähnte Bibel von 1430 herbeizuziehen. Dieselbe enthält allerdings nur in Initialbildern kleine Landschaften, die aber dennoch ein nicht unbedeutendes Können verrathen. Das erste und auch am besten gelungene Bild ist Moses, auf dem Altar knieend (pag. 44). Links stehen Bäume und Sträucher, an südliche Vegetation erinnernd; im Hintergrunde einige spitze Berge; rechts der Opferaltar mit dem rauchenden und brennenden Holzstoß; der Himmel ist blau, aber ornamentirt. Alles ist sicher und gewandt gezeichnet und von brillanter, satter Farbenpracht.[2]) Bei der Darstellung der Erblindung des Tobias können wir die sehr feine Durchführung und Beobachtung der Thiere erwähnen, während Johannes auf Patmos sehr wenig befriedigt, wohl weil der Raum zu klein war

[1]) Die Arbeit ist nicht von einer Hand ausgeführt; der Fortsetzer steht bei weitem nicht auf der Höhe seines Vorgängers.

[2]) Die eigenthümliche Vegetation, verbunden mit dieser überaus schönen Farbe, lassen an einen Einfluß von Italien deuten, was bei der Lage von Salzburg auch nicht seltsam wäre. Mangel an Material nahm mir die Möglichkeit dieses zu verfolgen.

Ein drittes Werk ist eine biblia pauperum [1]) aus St. Ermentrud [2]) in Salzburg. Leider giebt keine handschriftliche Notiz den direkten Beweis, daß die Miniaturen hier gemalt sind, doch spricht hierfür zunächst der Dialekt [3]), denn nur die östlichsten Theile Schwabens, d. h. das Augsburgische Gebiet, haben um diese Zeit schon das hier vorkommende ei, eu u. s. w. statt î, û u. s. w., während es im bairischen Dialekt schon früher gebräuchlich; ferner ist das b in „gegenbürtig“ (statt w) ein charakteristischer bairischer Laut. Einer Entstehung in der Augsburgischen Schule aber widerspricht außerdem die Mache sowohl in Zeichnung wie Farbe. Dazu kommen innere Gründe.

Dem Katalog nach gehört das Werk in das XIV. bis XV. Jahrhundert. Aber das Vorkommen des „Krebses“ in den Rüstungen zwingt uns, über den Anfang der II. Hälfte des 15. Jahrhunderts hinauszugehen. Viel später als 1460 [4]) dürfen wir es aber auch nicht setzen, da das Zaddelwerk ziemlich einfach ist, die so sehr spitzen Schuhe und die „Dreitheilung“ noch nicht auftreten. — Die Ausführung ist außerordentlich flüchtig, läßt aber ein scharf beobachtendes Auge erkennen. Von einer sorgfältig ausführenden Hand unterstützt hätte dieser Meister etwas den Furtmeyr'schen Arbeiten gleichwerthiges, ja in einzelnen Punkten Bedeutenderes schaffen müssen. Gleich das erste Bildchen „Die Verkündigung“ : bietet viel Interessantes. In einem freundlichen Gemach kniet Maria vor ihrem Pult, rechts der Engel. Auf dem Fensterbrette stehen Blumentöpfe und durch geöffnete Fenster blickt man links und rechts auf eine grüne Wiese, die mit einzelnen Bäumen be-

1) cod. c. p. 129.

2) Auch Erndruda, Ehrentrud geschrieben. Vergl. Hund: metr. salisb. pg. 42, Wetzer und Welte, Kirchenlex., „Salzburg“.

3) Frdl. Mittheilung des kgl. Bibliothekars in Stuttgart, Herrn Prof. H. Fischer.

4) An einen niederländischen Einfluß dürfen wir in diesen Gegenden überhaupt um diese Zeit noch nicht denken; in diesem Falle würden die Proportionen der Gestalten, Kopftypen und Falten schon widersprechen.

standen ist, die allerdings noch etwas schematisch behandelt sind, sich aber nichtsdestoweniger sehr malerisch vom blauen Himmel abheben; im Hintergrunde liegt eine Stadt.

Bedeutender in der Komposition und reicher in den Motiven ist die Anbetung der Könige. In einer kleinen Hütte sitzt rechts Maria, das kleine Kind, welches die Fürsten des Morgenlandes verehren, hält sie auf dem Schooße; Joseph steht vor der Thür und hat freudig erstaunt die Hände zusammengeschlagen. Eine schöne Landschaft umgiebt die Personen. Schräg wird sie von einem breiten Strome durchschnitten, auf dem ein Schiff dahineilt; am jenseitigen Ufer stehen ein paar einzelne Bäume auf grünem Plan, eine Stadt erhebt sich weiter zurück, umgürtet von stolzen Mauern, ragende Kirchthürme verkünden noch andere Orte, ganz im Hintergrunde schneiden burggeschmückte Gipfel, die in blauer Ferne sich verlieren, die Gegend ab. Als drittes Beispiel sei noch der Gang Abrahams und Isaaks zum Opfer erwähnt. Der Alte steigt, den Feuerbrand in den Händen, rechts einen Berg hinan; neben ihm läuft Isaak mit einem Bündel Holz auf dem Rücken; munter und vergnügt springt das Böcklein zur Seite; ein Fluß theilt das Bild der Breite nach in zwei Hälften. Am diesseitigen Ufer liegen zwei Kähne angebunden; in der Mitte des Stromes fliegt ein Schiff, mit zwei Männern bemannt, vor dem Winde dahin; eine Stadt liegt am jenseitigen Ufer und spiegelt sich in den Wellen wieder; weiter zurück endlich sieht man leichte Hügel, hinter denen einzelne Kirchthürme hervorsehen.

In allen betrachteten Arbeiten tritt uns ein echt malerisches Empfinden entgegen; ferner das offene Auge und gute Verständniß für die umgebende Natur, die Wahrung der drei Gründe, die Breitentendenz und die Abgeschlossenheit in der Anlage der Landschaft; an Einzelheiten besonders die echt künstlerische Freude an scharf sich vom Himmel abhebenden Gegenständen, seien es Berge, Bäume oder Kirchthürme, oder an Durchblicken durch Fenster

oder Thüren — dies gilt für die biblia pauperum — Spiegelungen im Wasser u. s. f. Es verdienen diese scheinbaren Kleinigkeiten besonders erwähnt zu werden, da speciell die zuletzt hervorgehobenen so gerne als Merkmale für niederländischen Einfluß geltend gemacht werden.

Wollen wir nun diese Malereien mit denen Furtmeyr's in Verbindung bringen, so haben wir vor Allem zu beachten, daß keine derselben als direkte Vorarbeiten betrachtet werden können und als solche zum Vergleiche herbeigezogen werden dürfen. Wir haben demnach unsere besondere Sorgfalt auf etwaige gemeinschaftliche Züge in der Anordnung und Behandlung der Landschaft zu richten.

Rufen wir uns das ins Gedächtniß zurück, was über die maßgebenden Principien im Aufbau derselben gesagt wurde, so haben wir schon in mehreren wichtigen Punkten eine Uebereinstimmung zu konstatiren. Zunächst die Beibehaltung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund, dann die breit ausgedehnte Anlage und die gerade Abschließung des Bildes, überdies auch die Lust an den malerischen Wirkungen. Wie eng Furtmeyr auch in Einzelheiten mit der älteren Schule zusammenhängt, zeigt z. B. das noch vielfach vorkommende rosettenförmige Blatt; dann die alterthümlich wellenförmigen Wolken — diese sind allerdings sehr selten —; ferner die zu großen Blumen und Gräser, die scharf abgestochenen Wege, die niedrigen, aus einzelnen aufeinander gelegten Steinplatten bestehenden Bodenerhebungen. Vielfach bemerkt man auch eine besondere Bergformation. Er läßt nämlich den Boden sich allmälig erheben, oben ausbreiten und abrunden und an der anderen Seite schroff abfallen. Wir finden verwandte Formen schon in älteren Miniaturen, z. B. in einer Weltchronik [1]) von 1400 bis 1420.

Furtmeyr steht also auch hier durchaus auf den Schultern seiner deutschen Vorgänger, wenngleich uns dies nur in den all-

[1]) Maihingen. Deutsch I, 3 fol. II.

gemeinen, aber bestimmenden Zügen erkennbar ist. Er begnügte sich aber nicht mit dem einfachen Beibehalten der Errungenschaften der Schule, sondern suchte durch eifriges Beobachten sich auf eine höhere Stufe zu erheben, wie seine Arbeiten beweisen.

Im alten Testamente macht er allerdings scheinbar einen Rückschritt, indem wir den goldenen Hintergrund stark bevorzugt sehen, aber gewiß war dies auf Wunsch der Besteller geschehen; denn gerade in der Behandlung von Luftstimmungen und Wolken vermag er Bedeutendes zu leisten. Gleich auf einem seiner ersten Bilder tritt uns dies entgegen: „Noah, die Arche besteigend." Der Alte, mit einem Zweige in der Hand, steht inmitten einer Schaar der verschiedenartigsten Thiere vor der Arche, zu der ein Brett, auf dem mehrere Personen in das Schiff gehen, hinüberführt. Im Hintergrunde bemerkt man auf den beiden Ufern des sich dahinwindenden Flusses zwei Burgen, die durch eine Brücke und lange Mauern miteinander verbunden sind; abgeschlossen wird die Landschaft durch eine Reihe von tiefdunkelblauen Bergen, wie diese eben vor einem anhaltenden Regenwetter aussehen. Der Himmel ist allerdings noch ein wenig schematisch behandelt, aber gut zugestimmt. Es ist hier deutlich das Streben, ein Stimmungsbild zu geben, erkennbar, und damit ist in der Landschaftsmalerei ein gewaltiger Fortschritt gemacht worden. Die ersten Spuren fanden wir davon im Mettener Codex, in dem Versuche, einen Sonnenaufgang darzustellen. Erst wenn der Künstler sein Auge nicht nur auf die sich mehr oder weniger stets gleichbleibenden Gegenstände in der Natur richtet, sondern auch auf die vorübergehenden Stimmungen blickt, ist eine weitere Entwickelung und eine wirkliche Landschaftsmalerei zu hoffen. Furtmeyr scheint wenigstens die Wichtigkeit und die Schönheiten einer solchen Beobachtung empfunden zu haben, denn er verlegt sich hierauf mit einer unverkennbaren Vorliebe. Seinen Höhepunkt hat er hierin im alten Testament in dem schon erwähnten Jonasbilde erreicht. Im Missale verdient in

dieser Hinsicht vor Allem die „Auferstehung“ [1]) erwähnt zu werden. Rechts hinter einem Berge erscheint der erste gluthrothe Schein der Morgenröthe; seine Lichter quer über das Bild werfend vergoldet er Bäume und Felsen. Allmälig gehen die Töne am Himmel in immer lichtere über, während der Mond leicht erblaßt ist und der blaue Himmel schon etwas durchblickt. Wie sich Furtmeyr abmühte, diesen wechselnden Erscheinungen gerecht zu werden, so hat auch deren Gegenstück auf der Erde, das ewig unruhige Wasser, seine Aufmerksamkeit erregt. Vor Allem suchte er, und zwar mit einigem Glück, die Beweglichkeit dieses Elementes nachzuahmen, indem er mehrere Lichtstrahlen aufeinander zueilen oder sich schneiden läßt. Wie scharf er auf Alles achtete, lehrt das Bild: „Der Durchgang der Juden durch den Jordan.“ Mit sehr feinem Verständniß und nicht ungeschickt in der Ausführung hat er das In- und Uebereinanderfließen des Wassers, wie es zu geschehen pflegt, wenn es plötzlich aufgestaut wird, wiedergegeben. So gut er also hier beobachtete, so malt er dennoch höchst naiv das „rothe Meer“ wirklich roth und verwandelt dasselbe in einen Fluß. Er wußte es eben nicht besser. Das rothe Meer war stets in der deutschen Miniaturmalerei so dargestellt worden; so hatte er es gelernt, und gewiß war nie ein Zweifel an der Richtigkeit dieser Sache in ihm aufgetaucht. Die See hatte er nie gesehen. Er konnte sich diese nicht anders als unter der Gestalt eines breiten Flußbeckens oder eines Sees denken. Daß er dies aber wirklich gethan hat, beweist zunächst, daß er auch in solchen Bildern seiner Vorliebe folgt, dieselben durch eine Bergkette abzuschließen. Ferner einige Kleinigkeiten, z. B. setzt er, als er den Angriff des Demetrios auf eine Stadt am Meere darzustellen hat, das Ufer ruhig mit Brettern und Bohlen ab, oder aber er läßt das „Meer“ sich im Hintergrunde durch Felsen hindurchwinden u. s. w.

---

[1]) Bd. II M. V.

So fein sein Auge für die äußere umgebende Natur ist, so wenig weiß er das Leben in der Stadt, auf den Straßen oder vor den Häusern wiederzugeben. Es fehlte ihm hierbei eben die Kenntniß der Linearperspektive, das Besitzthum der in den Niederlanden gebildeten deutschen Künstler. Dafür aber besaß er eine gewisse Kenntniß der Luftperspektive. Die verschiedenen Gründe wußte auch er allerdings nur sehr mangelhaft ineinander übergehen, wohl aber die Berge allmälig in der Ferne verschwinden zu lassen. Ein Erbe, das ihm schon die fleißigen Mettener Mönche von 1414 hinterlassen hatten.

Diese kleinen Bildchen im alten Testament lassen gewiß bei jedem Beschauer einen angenehmen Eindruck zurück, weil man sieht, daß der Meister in seinem kleinen Reiche vollkommen zu Hause ist. An einer Klippe aber scheiterte sein Können: am Format. Er weiß, geradezu gesagt, den Raum nicht auszufüllen. Die einzelnen Motive werden gehäuft. Die Formen der Felsen werden in die Höhe geschraubt und hierdurch unnatürlich und gesucht, die Bäume übermäßig schlank. Dazu kommt noch, daß er jetzt, im Missale, die Menschen größer bilden und die Handlung scharf in den Vordergrund rücken muß. Hierdurch kommt er wieder mit seinen Principien in der Landschaftsmalerei in Konflikt. Da er den Mittelgrund nicht aufgeben kann, so ist er gezwungen, die Landschaft in schräger Linie aufsteigen zu lassen. Während er sich so abmühte, hat eine andere Schule auf ihn eingewirkt. Welche, wage ich nicht zu sagen; an Wohlgemuths Bilder erinnert die Art und Weise, die er jetzt befolgt, wenig, viel mehr, scheint mir, an die rheinischen Bilder. Im Bilde „Zachäus auf dem Maulbeerbaume" im IV. Bande M. IV. haben wir zuerst einen solchen Einfluß zu erkennen, allerdings in sehr unerfreulicher Weise. Altes und Neues ist wirr durcheinander geworfen. Allmälig aber hat Furtmeyr die bestimmenden Grundsätze gefunden, und im fünften

Bande in der Darstellung der Legende des St. Martin[1]) dies bewiesen. Vor Allem hat er vollkommen mit seinen früheren Principien gebrochen. Er hat den Mittelgrund fallen gelassen und die Längentendenz in der Landschaft angenommen. Wie er hier in der ganzen Anordnung eine fremde Schule nachahmt, so auch in allen einzelnen Dingen. Ueberall ist sein Ringen, jedes Einzelne scharf realistisch nach seinem stofflichen Charakter wiederzugeben, zu bemerken. Man vergleiche z. B. die Felsen, die Mauern der Burg auf der letzterwähnten Miniatur mit denen auf irgend einer früheren. Was hier weichlich und unbestimmt ist, ist dort kräftig und naturwahr geworden; einzelnes Alterthümliche, z. B. die zu großen Pflanzen, ist ebenfalls verschwunden. Furtmeyr hat, um es kurz zu sagen, seiner ganzen früheren Richtung energisch den Rücken gedreht und unleugbar einen gewaltigen Fortschritt gemacht. Er hat den „großen Stil" erlernt und ist seinem Ziele, dem Realismus, um Vieles näher gerückt.

Ausstattung. Die Ausstattung der Werke ist sehr prächtig, besonders die des Missale. Einen fast übergroßen Reichthum hat der Künstler hier über die Blätter ausgebreitet. In glänzendem Golde und bunter Farbenpracht hat er in gothischen Arabesken, aus denen Blumen herauswachsen, in Flechtwerk jeglicher Art, in geometrischen und kalligraphischen Figuren, in einzelnen ganz naturalistisch behandelten Blumenbouquets die alte Kunst der deutschen Miniatoren zum Ausdruck gebracht. Obwohl sich diese Art der Einfassung noch lange hält, selbst nachdem niederländischer und italienischer Einfluß in der Miniaturmalerei herrschte, so steht doch schon unser Meister hierin den früheren an schöpferischer Phantasie und an peinlicher, sorgfältiger Ausführung nach.

Initialen. Auch in den Initialen erkennen wir, wenigstens im „alten Testament" noch einmal einen echten deutschen Miniator, in den

[1]) Bd. V M. II.

phantastischen Mensch- und Thiergestalten. Im Missale tritt auch die Freude hieran schon ganz zurück.

Furtmeyr's Persönlichkeit nimmt vor Allem deswegen unser besonderes Interesse in Anspruch, weil er als Mensch und als Künstler an der Grenzscheide einer alten und einer neuen Zeit steht. In der geistigen Auffassung seiner Gegenstände tritt dies allerdings weniger hervor; eine eigentliche künstlerische Individualität war Furtmeyr nicht, weder in Erfindung noch Auffassung der Darstellungen. Auf seinen Personen mit ihren ruhigen und gemessenen Bewegungen, mit dem freundlichen, liebenswürdigen Ausdruck liegt noch ein Abglanz jener milden, warmen Lauterkeit eines gläubigen Gemüthes, die den Gebilden des vorhergehenden Jahrhunderts ein so ergreifendes Gepräge aufdrückte. In allen Einzelheiten pulsirt aber ein frischeres, kräftigeres Leben, tritt uns ein klarer, offner Blick für die umgebende Wirklichkeit entgegen. Er hat hier mit der alten, aber auch jetzt erst zum hemmenden Bande gewordenen Anschauung, daß die Natur nur das Widerspiel der Offenbarung sei, gebrochen. Es tritt uns dies besonders in dem so stark von ihm bevorzugten und für die Kunstgeschichte auch am wichtigsten Zweige seiner Thätigkeit, der Landschaftsmalerei, entgegen. Es ist diese Regung auch nur natürlich. Nachdem einmal mit den alten Ideen gebrochen war, mußte vor allen anderen Dingen — nächst dem Menschen — Gottes freie Natur anziehen, in der sich ja, wie man jetzt wußte, wie in nichts Anderem gewaltiger die Allmacht des Schöpfers offenbarte. Dasselbe Empfinden finden wir auch bei den Niederländern, auch sie bevorzugen die Darstellung der Natur. Bisher ist stets das Erwachen desselben Gefühles in der Malerei des südöstlichen Deutschlands um circa 50 Jahre zu spät und dann unter den Einfluß jener großen nordischen Meister gesetzt worden. Die Mettener Mönche haben uns bewiesen, daß fern von den Gestaden der Nordsee an den Ufern der Donau diese innige Freude an den Schönheiten der Welt fast zu gleicher Stunde Schluß.

erwacht ist. Tritt uns dies auch hier nur in kleinen, bescheidenen Miniaturen, dort in großen, glänzenden Tafelgemälden entgegen, so ist es doch im Princip dasselbe und das Wort, das man von den Bildern der Eyk's gesagt hat, sie seien ins Kolossale übertragene Miniaturen, läßt auch eine äußere Parallele zu.

Die fleißigen Mönche zu Metten schauten noch befangen in das neue Licht und schematische Formen gesellten sich zu feinen Beobachtungen. Furtmeyr, so eng in manchen Dingen seine Beziehungen zu jenen Arbeiten sind, sah schon klarer. Unermüdlich studirte er; wie gründlich beweist das vor Allem, daß er in seinen circa 650 Landschaften sich wohl in der Anordnung, aber fast nie in den Vorwürfen wiederholt; unerschöpflich scheint sein Skizzenbuch und seine Phantasie gewesen zu sein. Er stellt sich vollkommen objektiv den Dingen gegenüber und sucht sie ihrem inneren Wesen nach zu erfassen. Furtmeyr schließt die Zeit ab, die schüchtern in die freie Natur heraustrat, und führt die Zeit ein, die festen, sicheren Fußes mit freiem, unbefangenen Auge durch dieselbe hindurchschritt.

Kapitel IV.

Urkunden.

I.

In mallerstraß: [1])

Item statel ist dez perchtoldt illuminirer den soll man besichten z 11 pferd.

Protokoll d. walchenwacht 1471.

II.

Ausgebebuch von 1485 bis Mitte Juli 1486 [2]).

Von Perchtholdn lumenir iiij ß. dn̄ R iarlich gult auß seinē hauß in wallṅ strass ō felt sich zu vnß frawn̄ tag vkündg in der vaßtn vmb viii M VI ß. dn̄ Rechn wir für kain außgebn̄ wan̄ man hat vns in öb' geschafft.

III.

Ich Berchtoldt [3]) Furtmeir der lumenirer Burger zu Regennspurgk und ich Clara sein eliche hawsfraw bekennen für vns vnd für All unnser Erben offennlich mit dem brieff. Als wir den Ersamen fürchsichtigen vnd weysen vnsen lieben Herren Rate vnd gemainer Stat Regennspurgk schuldig wrde sen acht pfundt vnd

---

[1]) Die Urkunde gebe ich nach einer Abschrift, die der Besitzer der Akten Herr Hauptmann Neumann so freundlich war, mir zu überlassen.

[2]) im städtischen Archiv.

[3]) Im Besitz des historischen Vereins in Regensburg.

sechs schilling alles Regenspurger pfennig weliche Summa wr in onmerklich vnserer schäden Ditz maln nit aufspringen noch bezalen mochten. Das vnd vnser vleissig erpitten hab sy angensehen vnd ain Zins nämlich vierthalben schilling Regenspurger pfennig auff ain mjderhauff vmb wr beruerte summa von uns angenomen, vnd vns darumb mit einander vertrugen haben auff mittl außkaufs, wie dann solicher vertrag auff das aller wlkomenist nach ordnung der Rechten krafft vnd macht haben sol. Desshalben vnd darauff wir obgenanter Berchtold lumenirer vnd Clara sein hawsfraw den obgenannten vnusern lieben herren Iren nachkomen zu iren vmbgellt oder wem sy solichen Zinss sambt dr hawbt summa furter geben vnd ordner des sy allwegen vollen gewalt vnd gut Recht haben wilkürlich vnd onwyderruefflich mit vnd In krafft des briefs vor manniglich verschreiben vnd verweisen auff unnser hawsung vnd hoffstat mit aller zugehörung gelegen hie zu Regenspurgk In walchen Strass zwischen hansen Teissingers vnd der leythnerin heusern draussnan wr jährlichen zinset ain pfund Rgnspfennig in die pruederschafft der koch vnd fleischhacker vnd drey schilling Regns pfenig auff ain ewigenn wyderkauff der Ersamen weisen Erharte vnd Casparn den Grafenrewter. Also das wr all vnser erben und nachkomen Inhallter derselben hawsung den obgenanten vnnsen lieben herren gemainer stat vnd Iren nachkomen Inhaltern des briefs die obgenanten vierthalbe schilling Rgnspfenig Zinses ewiglich vnd hinfür ains jeden jars In der wochen an vnser lieben frawen tag der verkündiung In der vasten antworten Raichen vnd geben sullen vnd wollen on alle fürwrt vnd an all Ir neue engeltnuss vnd schäden hie zu Regens In der stat des noch dawider vns järlichen nichtz verhintern noch verbelffen soll noch emmag ainicherlag mangl noch gepresst wie sich der ergeben mocht In kainerlay weise wir sullen wöllen noch mogen auch hinfur auß der obgenanten hawsung aintheilg zins gult noch gantz nichtz davon weder verkumern, versetzen verkauffen noch nichtz anders damit handeln das den

obgenanten vnnsern herren vnd Iren nachkomen an Irer obgenanten järlichen vnd ewigen gult geschaden mug on Iren willen wisser vnd guntz geschähe es aber daruber so soll es doch nit krafft haben vnd Im Rechten vnwirdig erkant werden Sunder so sullen vnd wellen wr auch die obgenanten hawsung in massen wie vor ver- stewren vnd alles annder davn thun was sich gepurt damit gemainer Stat Regenspurgk der obgenanten hanndel'ss halben weder im Stewr noch in ander gantz kainerlay obgen, Wir sullen vnd wellen in auch den obgenanten zinss vnd kauff mit dem Rechten für all Inrfōl vnd aussprach gen yeder maniglich versten verdrehen vnd versprechen des In gewer vnd fürsandt sein als offt vndgen wem in der not wrdet alß vmb solichen kauff der Stat Regns recht ist von allen iren schaden Täten wer des nicht, auch wlches Jares wir in Iren benanten Zins zu obgenanten zinßzeyt nit gaben die obgenanten hawsung In paufal komen liessen, vnd nit alles das hielten das der brieff aufweist so alsdann mugen die ob- genanten vnnsern lieb herren vnd Ir nachkomen die obgenanten hawsung die nicht sambt den briefen vnd vrkunden daruber lautend Ir rechte pfantschaff darumb ist vnd Inkrafft des briefs sein sol mit gerichts oder angericht ordnung welichs der ains sy wellenn eintziehen verfahen vnd sich davon der obgenanten hawbt suma der acht pfundt vnd seches schilling Rgns pfennig auch aller Ir außligenden zinß sambt Iren darunter erlichen kosten vnd schäden wie sich die ergeben hielten kainen ausgenomen genern vmb betzalen vnd ob sy daran der haubt suma zinß oder schäden ainehrlay abgang oder mangl gewonnen vnd haben wurden desselben abgangs und mangl mugen sy habhafft werm zu vns zu vnnsern erben vnd zu aller vnnser hab vnd guet gegenwurtiger vnd künfftiger mit gericht oder on Recht wie sie verlust vns haben auch die obgenanten vnnser lieb herren für sy wnd Ire nachkomen die gunst getan vnd zu geben, das mir all vnnser erben vnd nachkomenn Innhalter der obgenanten hawsung von in vnd Iren nachkomen den

obgenanten zinß alltzeyt widerwmb abkauffen mugen vmb die obgenanten acht pfundt vnd sechs schilling Regenspurger pfenig gute muntz der Stat Rgns gemainn vnd gute werung doch sawern wir in Ir bis dar verfallen gult noch altzal der Zeyt damit betzalen vnd außrichten vngevärlich, Vnd vns wir oder yemant von vnnsern wegen hinfur wyder Innhaltung des briefs mit den obgenanten vnnsern lieben herren Iren nachkomen oder Inhaltern des briefs kriegten oder Rechten, darumb sein sy vns weder Inner noch außer Rechtens zu antworrn nit schuldig Sunder wir sullen vnd wellen auch wider Innhaltung des briefs aller vnd yeglicher behelffnuß vnd wern So wir vns durch gemainn geschribne Recht gesetz ordnung oder durch ander mitte wie das zu erdenken ze thun wäre vns zu hilff vnd zu statten wider Innhaltung des briefs komen vnd geprauchen nocht gantz nichtz ausgenomen gantzlich vnd zu durch lechts wilkürlich hiemit vertzigen vnd begeben sein yetzo alß dan Auch alß dann vnd alß yetzo mit krafft vnd vrchundt des brieffs den wir obgenanter Berchtoldt lunenirer vnd Clara sein hawsfraw den obgenanten vnnsern lieben herren darumb geben besigelten mit den Ersamen weisen herrn Vritten Trainer Brobst Richter zu Regns aigen anhangenden Insigl, den wir vleissiglich darumb gebettenn haben Im sein Erben vnd Insigl o entgolten vnd one schaden vnd verpinden vns darunntter mit vnnsern gutem trewen fur vns vnd fur all vnnser erben vnd nachkomen veßt vnd sat ze halten alle Innhaltung des brieffs. Geben an mittichen viertzehenhundert vnd Im Siben vnd achtzigisten Jare.

IV.

Peter[1]) Prantsteter hat auf Maister Berchtoldn Illuministe gewisen noch lautt des gerichtspuchs vnd ist bestattens vertrogen. Am freitags nach Ursula Anno c l xxxviiii.

Schulth. Ger.-Buch von 1489.

[1]) Im Besitz des Hrn. Hauptm. Neumann.

V.

Zinsbuch[1]) von 1493—1496.

Perchtol lumenir vnd Clara sin hausfr. gebn auß ir hausung im walln̄ Straß iiij ß R. dn̄. jarlich gult vn̄ hebn̄ an zu vnß ffrtag v̄kündnng in der vaßt- im 88 jar nach laut vnß gult brieff der mit dem kauffbrf vnb' das hauß in aine kastel lgt ist verait für ain ausgbn im 85.

VI.

Maister Perchtoldt[2]) Illuminist Bekent petern prantsteter zu bezahlen iij ℔. vii ß. dn̄ viii d. R. auf zeit wie hernach erlgt Nemlich auf Ostern i pfundt das andere ℔. auf jacoby und d. vbermaß auf Michaelis. Ob er aber d. Ersten Zalung nit tut Haben sich die andern auch verfallen vnd peter prantsteter hat alß dann alle Rechte behabt vnd erlangt biß auf d. weißend und ist bestattens vertragen Lit in gegenwürtigkeit. Ludwig schappraums vnd beider fronbotten. Quinta p. Invocat. anno c. 99.

Schultheißenbuch v. 1499.

VII.

Hans Hennsperg[3]) der Berchtold Illuminiers aid. Ist bürger wordn vnd pflicht gethan. An Pfintztags nach esto mihi Ao. d. 36 d.

Bürgerbuch v. 1501.

---

[1]) Im städtischen Archiv.
[2]) Im Besitz d. Hrn. Hauptm. Neumann.
[3]) Im städtischen Archiv.

Dresden,
Druck von C. C. Meinhold & Söhne,
Königl. Hofbuchdruckerei.